الدكتور

ماهر شفيق فريد

قراءات شتى



42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

قراءات شتى

دكتور
ماهر شفيق فريد

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة
هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)
e:mail: adabook@hotmail.com

دار الكتب والوثائق القومية

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

فريد، ماهر شفيق .

قراءات شتى

ــ ماهر شفيق فريد :ـالقاهرة :

مكتبة الآداب ، ٢٠٠٩ .

٦٠٤ ص ؛ ٢٤ سم .

تدمك ٢ ٠٩٢ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ـ الأدب المقارن

أ ــ العنوان

٨٠٩

رقم الإيداع / ١٠٩٧٢ /٢٠٠٩

فهرس

مختارات من كتاب "سلسلة اللغة والأدب الإنجليزى " (تحرير د. نور شريف) (مارى كورى – النيل الأبيض – سكان العالم – ملكة الذكاء عند الإنسان – الفينيقيون –)

أطلس الجيب

عيدالميلاد على الزلاقات – تعريف علم النفس – أهمية الإتيكيت – عصر الترجمة – الشارع – هدف الأمم المتحدة – الرقة والحماية – فويل تشيرنج كروس – حلل دافئة للسابحين فى الشتاء.

مختارات من كتاب " قراءات باللغة الإنجليزية لطلبة الجامعة" (نحو الحضارة – طفولة الموسيقى – بيت الأبدية – الجامعات الإسلامية – منجزات العرب فى العلم – تيمورلنك – العرب فى أوروبا)

فلسطين : القضية من وجهة النظر العربية

زوسر – اكتشاف أمريكا – ما الصحافة ؟ - جريدة الصباح – الوقائع والتعليق

أضواء على الدور التاريخى لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية – الآسيوية

ثلاثة مثل عليا ديمقراطية

وظائف الإدارة – حاجات الإنسان – وظائف تاجر الجملة – تطور المصنع الحديث– من يملك؟ من يتحكم ؟ - الاستهلاك والأسواق الرئيسية– ما البنك؟ - الأشعة السينية – الطب الشعبى – التلفزيون – معنى التمريض– استخدام (فائدة) المعرفة العلمية – البكتريا والمرض – الأميبا– نظم البناء الحديثة – لماذا يحمض اللبن – علاقات السيادة – المخ.

مختارات من كتابات "منتخبات من إنجليزية يومنا هذا" (طفل فى حديقة الحيوان)

تأسيس علم الميكانيكا – التخطيط المعمارى – مترو الأنفاق والنقل السريع– المكان – العناية بالشعر – الطيران

تصدير

هذا أقرب كتبى إلى الموسوعية : فهو لا يقتصر على تقديم دراسات وترجمات فى مجالات الأدب العربى الحديث والآداب الأجنبية والعلوم الاجتماعية والإنسانيات بعامة – شأن كتب لى سابقة – وإنما يعدو ذلك إلى ترجمة مقالات مبسطة فى العلوم البحتة : أردت بها أن تكون من القارئ على طرف الثُمام، وسعيت – ما وسعتنى الطاقة – إلى أن تجئ كلاما آخذا بعضه بحُجُز بعض، وأن تكون خالصة من الزوائد والفضول.

سيجد القارئ هنا تحت عنوان " فى الأدب العربى المعاصر" مقالات – أغلبها قصير – عن القصة العلمية، ومجلة "بانيبال" المتخصصة فى ترجمة أدبنا إلى الإنجليزية، وآباء الستينيات من القرن الماضى، وشخصيات أدبية مصرية وعربية كميخائيل نعيمة ومى زيادة وغالب هلسا ووحيد النقاش ومحمود درويش ومحمد جبريل ومحمد مصطفى بدوى وسامى خشبة وماجد يوسف وأنيس منصور ومحمد آدم وتوفيق عبد الرحمن وكمال غبريال. من هؤلاء الأدباء من علا فى ذروة الشرف، وتسنم قمة المجد، ومنهم الذى ما زال ينتظر دوره. وقد رميت إلى أن أرد على كل حقه، واحتشدت لذلك بما يلزمه من عدة، فقبل الرماء تُملا الكنائن.

وفى القسم المعنون " آداب أجنبية" فتحت نوافذ على الثقافة العالمية فى يومنا هذا، وارتددت إلى أدباء قرون ماضية : كراسين وإبسن وديفو وسويفت وتنسون. ومن نقاد العصر توقفت عند آيفور ونترز (ناقدى الأمريكى المفضل) وعند تيرى إيجلتون. وترجمت عددا من الأقاصيص – أوروبية وأمريكية – لموباسان وتشيخوف وأوسكار وايلد وساكى وبول باولز وبرندان جيل، وكل منهم – على اختلاف منازعه – قاص قد سبكته التجارب، وقرع لفنه الجميل الصعب ظُنْبوبَه، قد سلك الجددَ فأمن العثار، وما غاص غوصة إلا أخرج درة، فلا يسد مسده – فى بابه – أحد.

يلى ذلك حصاد وفير من المقالات المترجمة فى العلوم الإنسانية وما تعلق بها. وألوط بقلبى وأحب إلىّ – وإن بدا ذلك غريبا – ما ترجمته من علوم الطب والهندسة والطبيعة والكيمياء والأحياء والفلك. ها هنا – فيما آمل – يتمازج الأدب

والعلم تمازج الماء والصبهاء، فهما نسقان من المعرفة يتكاملان، ولا يغنى أحدهما عن صاحبه.

تبقى أربع ملحوظات تلزمنى الأمانة أن أضعها تحت أنظار القارئ : أولاها أن كثيرا من هذه الموضوعات فى القسم المعنون "مقالات مترجمة"- لم تكن تحمل اسم الكاتب فى الأصل، ومن ثم ترجمتها هنا مجردة من صاحب الفضل كائنا من يكون.

والملحوظة الثانية إنى – فى "نوافذ على الثقافة العالمية" وغيرها – اعتمدت اعتمادا ثقيلا على مراجعى الإنجليزية من كتب ودوريات وصحف، وعلى مواد مستمدة من الإنترنت (زودتنى بها مشكورة الباحثة نرمين تادرس بناء على طلبى) ولم تكن، فى حالات ليست بالقليلة، تحمل اسم الكاتب أيضا، ومن ثم أود أن أسجل هنا دينى لكل من نقلت عنهم من نقاد بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية والغرب، فإنما الدين الذى أحمله فى عنقى لهم ثقيل، ولولاهم ما تسنى لى أن أخط هذه السطور.

والملحوظة الثالثة هى أنى قد أدرجت هنا ترجمة لفصلين عن راسين وإبسن من قلم الناقد البريطانى الذى رحل عن عالمنا منذ عهد قريب: كنيث ميور. والفصلان يردان فى كتاب "شكسبير وراسين وإبسن فى مراحلهم الأخيرة" من ترجمة عبدالله حسين ومراجعة د. نظمى لوقا (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ت). والواقع أن الراحل الكريم عبد الله حسين (وهو صاحب دراسات وترجمات أرجو أن تتاح لى الفرصة للكتابة عنها فى المستقبل) قد ترجم الكتاب عدا هذين الفصلين ورجانى – وكنا آنذاك زميلين فى العمل بالأمانة العامة لمجلس الأمة كما كان يسمى وقتها فى الستينيات – أن أترجمها بدلا منه، وسعى مخلصا لوضع اسمى على هذين الفصلين، ولكن كان الأوان قد فات، وكان العقد مع الناشر محررا باسمه واسم المراجع دون اسمى ومن ثم تعذر إضافة هذا الأخير. وقد أعطانى حقى المالى كاملا، وظل يذكر مساهمتى بالخير إذ لم يسعفه الوقت بترجمة الفصلين. وأنا أذكر هذه الوقائع – والله على ما أقول شهيد – جلاء للريب

وكشفا عن وجه الحقيقة فى هذه المسألة.

والملحوظة الرابعة والأخيرة هى أن القارئ قد يجدنى أحيانا أعزف – فى تعبيرى – عن المأنوس إلى المهجور وأستخدم لغة قاموسية روسمية تبدو غريبة على أبناء هذا العصر. لأقل – إذن – إنى من عشاق اللغة العربية الكلاسيكية، لا أكف عن مراجعة المعجمات ودوائر المعارف القديمة، على ما قد يعتورها من أخطاء. وأنا أكتب هذا التصدير فور فراغى من إعادة قراءة "معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) لذلك القاص البارع والمعجمى المتمكن سليمان فياض، صاحب الرائعة الروائية "أصوات"، فلا أستغرب أن تكون قد سرت من صفحاته إلى تصديرى نَفَحَات. إن كاتب هذه السطور – على ثقافته الغربية – ابن مخلص للغة الضاد، عربيته تمتاح من الشعر الجاهلى والأموى والعباسى وما أعقبه، ومن لغة القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، ومن آثار الكتاب والمنشئين من فلاسفة وفقهاء ومتكلمين وخطباء فى شتى عصور العربية، وترتوى – إذا دنونا من عصرنا – من عربية طه حسين و العقاد وشكرى والمازنى وشوقى وحافظ والرافعى والجارم والزيات والخولى وعلى أدهم وفخرى أبو السعود ومحمد السباعى وزكى نجيب محمود وأحمد أمين، مطعمة – من ناحية – بالعربية الأكثر تطورا لدى الحكيم وتيمور وحقى ومحفوظ والخراط، ومن ناحية أخرى ببلاغة اللغة الإنجليزية وأعمال كتابها وشعرائها ومفكريها ممن تخصص فى درسهم. أعلم حق العلم أن أمس الدابر لا يعود، وأن قسما كبيرا من التراث ليس إلا تُرهات بسابس وأراجيف أخبار، ولكنى أعلم أيضا أن البلاغة درجات والعى دركات، وأننا نحيا فى عصر أدبى بائس صار بعد الوشى فى رَدَم، وساءت حاله بعد نعمة، وذَل بعد عز، أغلب كتابه يبصر القذَىَ فى عين أخيه ولا يبصر الجذَل فى عينه، فهو خابط عشوة، إن أصاب الأمر كان ذلك صُدفة. وهو ينتج – فى أحسن أحواله – شيئا ليس بجيد ولا ردئ ولكنه بينّ بين. من هنا استشعرت ضرورة الرجوع إلى بلاغة الأقدمين ممن قطعت جهيزتهم قول كل خطيب، وعرفوا موالج الأمور ومخارجها. فهؤلاء الأقدمون الذين ارتاضت لهم القوافى، وانفسحت سبل الفكر

والتعبير هم عدتنا فى مواجهة فهاهة المحدثين.

هذه – أيها القارئ الكريم – كلمة وجيزة أردت بها أن أضع على الورق بعض ما قرأت، فإنما آفة العلم النسيان. ومن ضرب آباط الأمور، وعرف بواطنها، أدرك أن العلم – كالمجد– صعب المرقى وأنه مشحذة للفهم مرهف للذوق، فما ينفع فيه ظالع يقود كسيراً، ولا ضيق العطن قليل البصر على مشاق الدرس. وقد يحسب المرء نفسه فى الذروة من العلم والفضل فإذا ثمة من هو أفرس بالأمور وأبصر وأعرف، وإذا هو يقامس حوتا، فلا يعدون المرء طوره أو يجاوز قدره، ولا يكونن كتلك التى نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثا.

هل لى، فى النهاية، أن أشكر كل من أمدونى بالكتب والمجلات والصحف البريطانية والأمريكية التى اعتمدت عليها اعتمادا ثقيلا فى كتابة هذه المقالات، أو أعانونى على إعداد هذا الكتاب بصورة أو أخرى : د. محمد عنانى، د. نادية الخولى، د. ليلى شفيق فريد، ماهر البطوطى، على كمال زغلول، نرمين تادرس. فلهم جميعا منى خالص الشكر وصادق العرفان.

ماهر شفيق فريد
الدقى، مايو ٢٠٠٩

صورة الغلاف :
ت.س.إليوت يشرح على السبورة تصميم الحدث فى مسرحيته "حفل الكوكتيل".

فى الأدب العربى المعاصر

أدب الخيال العلمي :
لماذا لم يلق رواجا لدينا ؟

ربما كان السبب الرئيسي في عدم انتشار أدب الخيال العالمي في ثقافتنا هو أن الثقافة العربية بوجه عام ثقافة يغلب عليها الطابع الأدبي أكثر مما يغلب عليها الطابع العلمي (راجع مقولات : العرب ظاهرة صوتية، والكلامولوجيا لا التكنولوجيا). وهذا راجع إلى أن اللغة العربية تاريخيا قد نشأت في حضن البادية وفي بيئة صحراوية أقرب إلى البساطة، ومن ثم كانت البلاغة اللفظية هي العملة المتداولة وليس التكنولوجيا المتقدمة. أضف إلى ذلك أن العالم العربي قد ظل زمنا طويلا غارقا في ظلمات العصور الوسطى ولم يمر بالثورة الصناعية التي مرت بها أوربا منذ قرون وإنما تلقينا ثمار هذه الثورة من الغرب جاهزة دون أن نبذل فيها جهدا. وقارئ الجبرتي – في زمن الحملة الفرنسية على مصر – يرى كيف دهش المصريون حين رأوا العلماء الفرنسيين يجرون تجارب كيميائية وفيزيائية بدت لهم أشبه بأعمال السحر الخارق للطبيعة.

وتدل أرقام الاحصائيات على أن عدد الكتب العربية، مؤلفة ومترجمة، التي تصدر في العالم العربي في كل عام أضعاف عدد الكتب العلمية (انظر كتاب شوقي جلال عن حركة الترجمة في العالم العربي من إصدارات المجلس الأعلى للثقافة). فهناك جمهور – كثير أو قليل – للشعر والقصة والمسرح والمقالة والنقد الأدبي على حين يكاد ينحصر الاهتمام بالعلوم في دائرة ضيقة من المتخصصين. إن الشباب قد يقبل مثلا على قراءة قصص إحسان عبد القدوس أو يوسف السباعي لأنها تخاطب عواطفه واهتماماته ولكن قراءة كتاب في الفلك أو الهندسة الوراثية لن تحرك فيه شعرة.

ولا يجب أن نغفل الحقيقة الماثلة في أن العلوم قد تطورت في القرن الأخير بمعدل بالغ السرعة وأصبحت شديدة التعقيد. فكم عدد الذين يستطيعون أن يتابعوا مثلا محاضرة عن النظرية النسبية عند اينشتاين (وقد غبر عليها قرابة قرن) بكل ما تشتمل عليه من معادلات رياضية وخلفية في علوم الطبيعة والكيمياء؟ وكم من الناس يعرفون عن التاريخ الطبيعي وعلم طبقات الأرض وعلمي الحيوان

والنبات وعلم الأحياء والعصور الجيولوجية المختلفة ما يمكنهم من أن يتابعوا كتاب دارون الصادر فى ١٨٥٩ "أصل الأنواع"؟

ولكنى أعتقد – بالرغم من هذا كله – أن للقصة العلمية مستقبلا فى بلادنا. فالكادرات العلمية التى تتخرج فى جامعاتنا ومراكزنا البحثية كل سنة، وانتشار الحاسب الإلكترونى والإنترنت واللاب توب كلها قد جعلت الأجيال الجديدة أقرب إلى التكنولوجيا الغربية (واليابانية) المعقدة. وطفل اليوم الذى يمارس ألعاب الأتارى ويستخدم التليفون المحمول ويشاهد الفيديو لاشك أقرب إلى الثقافة العلمية من طفل الأمس الذى كانت ثقافته مقتصرة على الكلمة المطبوعة أو المسموعة أو المرئية.

ولكى نعالج النقص الذى نشكو منه فى الإقبال على أدب الخيال العلمى ينبغى اتخاذ عدد من الخطوات: فأولا يجب تشجيع حركة التأليف والترجمة فى مختلف العلوم (من المؤسف أن كثيرا من أساتذة العلوم فى جامعاتنا لا يحسنون إقامة جملة عربية واحدة أو إعرابها، ومعرفتهم باللغات الأجنبية لا تتجاوز المعرفة بمصطلحاتها التقنية). ويجب أن تتجه السينما والتلفزيون إلى استيحاء الأعمال الأدبية القائمة على مفاهيم علمية (مثل بعض أعمال توفيق الحكيم ونهاد شريف وصبرى موسى ومحمود قاسم) فلا يعقل أن تكون كل مسلسلات التليفزيون ذات موضوعات اجتماعية أو عاطفية أو دينية دون أن تقتحم مجالات غزو الفضاء والاستنساخ وإمكانية التلاعب بالجينات الوراثية والرحلة إلى أعماق البحار أو أعماق الأرض مع أن فى هذه المجالات كلها ما يثير الخيال ويشد المتفرج والمستمع إلى كرسيه. ويجب قبل ذلك كله (ما أضيع كلمة "يجب" هذه!) أن يحل التفكير العلمى محل الخرافة والإيمان بالسحر والتنجيم والبروج (وهو ما ظل يدعو إليه أمثال زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا وعاطف العراقى منذ سنوات دون أثر ظاهر) خاصة عند نسائنا. إننا بحاجة إلى اصطناع المنهج العلمى فى كل جوانب حياتنا وإلى أن تزداد مساحة العقل فى تصرفاتنا التى تغلب عليها الآن دوافع الغريزة والعاطفة والانفعال.

مصر عند مفترق الطرق

على امتداد ثلاثة أيام (٤ – ٦ نوفمبر ٢٠٠٨) عقدت كلية الآداب بجامعة القاهرة مؤتمرا دوليا للأدب المقارن شارك فيه عدد من أساتذة الجامعات والباحثين المصريين والعرب والأجانب تحت عنوان "مصر عند مفترق الطرق" وذلك برعاية د. حسام كامل رئيس الجامعة ود. أحمد زايد عميد كلية الآداب.

أشرفت على المؤتمر د. نادية الخولى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بآداب القاهرة – وألقى محاضراته الرئيسية ناقد بريطانى، وآخر أمريكى، ومصريان.

ففى اليوم الأول (الثلاثاء ٤ نوفمبر) تحدث الناقد البريطانى ترى إيجلتون الذى يعد أكبر ممثلى التيار اليسارى فى النقد الإنجليزى اليوم، ولكن يساريته مفتوحة على آفاق أوربية رحبية ترتوى من اجتهادات فوكو ودريدا وألتوسير وفالتر بنيامين، بقدر ما ترتوى من ماركس وإنجلز. وكان موضوع محاضرته هو "مسألة الهوية الثقافية".

وفى اليوم الثانى تحدثت د. أمينة رشيد – أستاذة الأدب الفرنسى والمقارن – عن "مصر فى عيون الآخر" وذلك من خلال ثلاثة نصوص أوربية من القرن العشرين هى : رباعية الاسكندرية للأيرلندى لورنس دريل، كراسة مصرية للإيطالى جوزيبه أونجارتى، عبقرية المكان للفرنسى ميشيل بوتور.

وأعقبها فى نفس اليوم الروائى والناقد والمترجم الكبير إدوار الخراط فألقى محاضرة عنوانها "هل للأدب جدوى اليوم؟" حيث أجاب عن سؤاله بالإيجاب ولكن مع بعض تحفظات. وأكد الخراط أن الأدب ظاهرة اجتماعية ونفسية وميتافيزيقية (ودعائية إذا شئت). لكنه من حيث هو عمل فنى يتعدى كل تلك المقومات ويصدر عنها كلها فإذا هو شئ آخر مستقل يتجاوزها إلى طبيعة أخرى له، طبيعته كعمل جمالى لا تنطبق عليه إلا المعايير الجمالية.

وفى اليوم الأخير من المؤتمر تحدث مارفن كارلسون، أستاذ المسرح والأدب المقارن بجامعة مدينة نيويورك، عن "المسرح المصرى والأداء من منظور دولى".

وحفلت جلسات المؤتمر بعدد من الأبحاث المهمة نذكر منها بحث د. نادية الخولى المعنون : "رواية قصة الأدب المصرى / العربى فى جامعة فرجينيا للكومنولث بالولايات المتحدة الأمريكية".

تناول بحث نادية الخولى عرض العوامل المختلفة المؤثرة فى تدريس الأدب العربى للطلبة الأمريكيين على مستوى مرحلة الليسانس والدراسات العليا. وركز البحث على المجهود المشترك من أجل صنع مركب من الأفكار القديمة والحديثة واضعا إياها موضع المساءلة وكاشفا عن وسائل جديدة لتطوير الفهم والوعى عبر الثقافات. ويتبع المنهج التعليمى لدى الباحثة الاتجاه الأنثروبولوجى فى الأدب وهو الاتجاه الذى يعرض مجموعة شتى من الكتابات من منظور ثقافى مما يتيح التعرف على الإطار الثقافى للعمل الأدبى قيد البحث.

وقد تمكنت هذه التجربة فى التدريس من تعريف الطلبة الأمريكيين بالكاتب العربى وثقافته وذلك من خلال دراسة مفصلة لسبع روايات لكاتبات عربيات : الباب المفتوح للطيفة الزيات، الصبار لسحر خليفة، حكاية زهرة لحنان الشيخ، ست مارى روز لإيتيل عدنان، عام الفيل لليلى أبو زيد، من نوم بلا حدود لأندريه شديد، مشهد بعيد من مئذنة (مجموعة قصصية) لأليفة رفعت، مع الإشارة إلى أعمال نقدية لمارجو بدران وجوزيف زيدان.

ومن الأبحاث التى تناولت الأدب العربى الحديث من زاوية مقارنته بغيره من الآداب : أصوات من الماضى : نجيب محفوظ وفترته "الفرعونية" (خوسيه كاستنداريس) المكان الذى تلتقى عنده الطرق : الأبوة والموت عند محفوظ (فيونا تومكنسن) البحث عن الهوية عند ليلى أحمد (ماجدة مفتاح) تحولات نرجس : دراسة تحليلية نفسية لرواية سمية رمضان "أوراق النرجس" (رنده خطاب) البحث عن الحرية الحقة فى مسرحية توفيق الحكيم "السلطان الحائر" و"الطفل الذهبى" لهنرى هوانج (مها موسى) توقيع وتوقيع مقابل : قراءة جيمز جويس وأحمد زغلول الشيطى (منى صلاح الدين) سكان عالم مختلف : الشخصيات

المصرية فى رواية د.ج.إنرايت "السنة الدراسية" والبطل فى "ترابها زعفران" لإدوار الخراط (نجلاء أبو حجاج) أربع مسرحيات لصلاح عبد الصبور وهارولد بنتر (محاسن محمود) "الزينى بركات" لجمال الغيطانى : السرد بوصفه فعلا رمزيا (نازك فهمى) الاتساق فى "زمار الرمل" لأهداف سويف (هالة الشواربى) استرداد الهوية المصرية عند نجيب محفوظ (غانم سمرائى) البحث عن الهوية والانتماء فى أزمنة حاسمة فى مسرحية يوسف إدريس "اللحظة الحرجة" ومسرحية كرستوفر هامتون "حرباء بيضاء" (أمانى وجيه) بين العمامة والقبعة : بويطيقا الكولونيالية فى رواية صنع الله إبراهيم "العمامة والقبعة" (هالة سامى) مفهوم الدين عند علاء الأسوانى (أميرة الذكرد) مصر كما تخيلها أميتاف جوش فى أعماله (رانيا كساب).

ومن الأبحاث الأخرى استشراق أندريه جيد (ولتر جريتس) مقارنة بين رواية "آنا كارنينا" لتولستوى وفيلم "نهر الحب" المأخوذ عنها (أميرة نويرة) الحوار فى القصة (منار شلبى) الجنون بمصر والمومياوات وهوليوود (جون شوب) مسرحيتان مصريتان للأطفال (نجلاء الحديدى) الاستشراق فى السويد (كرستين شاندر) إلى جانب حلقات نقاشية عن تقييم التعليم فى مصر، ودور الجامعة فى الحياة الثقافية، واللغة العربية فى مصر عند مفترق الطرق، والسينما والفنون.

وكان من بين المشاركين فى المؤتمر بأبحاثهم ومداخلاتهم الدكاترة : محمد عنانى، مصطفى رياض، سيسيل رأفت، داليا الشيال، هدى جندى، نادية جندى، هالة حليم، عزة الخولى، ماجى عوض الله، منى أبو سنة، علا حافظ، مديحة دوس، سحر صبحى عبدالحكيم، نادية بشاى، ياسمين صلاح الدين، جليلة آن راغب، ليلى عبد التواب، أمل قارى، ملك هاشم، إيفين هاشم، سيد البحراوى، محمد أبو الغار، عماد أبو غازى، رضوى عاشور، آمال مظهر، أمين العيوطى، مها حسان، منى بدوانى، مها السعيد، نادية سليمان، سالى حمودة، خلود عزت، فيصل يونس، منى إبراهيم، منى مؤنس، سحر الموجى، أميرة عجمية، إلى جانب عدد من أساتذة جامعات المكسيك وتركيا والمملكة العربية السعودية والولايات المتحدة الأمريكية

وألمانيا وبريطانيا وأيرلندا والإمارات العربية المتحدة وبلجيكا وإيران والمغرب واستراليا والسويد وفرنسا مما يجعله مؤتمرا دوليا بحق.

ومن الكتاب المصريين المشاركين : خالد الخميسى، وأمين حداد.

ومن المؤسف ألا تلاقى مثل هذه المؤتمرات العلمية الجادة اهتماما كافيا من حياتنا الثقافية وأجهزة إعلامنا التى انصرف جل انتباهها إلى انتصارات الأهلى على منافسيه وتقلبات الحظ بنادى الزمالك وقضية سوزان تميم مما يومئ إلى خلل أساسى فى سلم القيم التى نعيش بها ونوعية الاهتمامات التى توجه أجيالنا الجديدة (والقديمة أيضا) وذلك على حساب مؤتمر هو – فى اعتقادى – من أهم الأحداث الثقافية فى بلادنا خلال عام ٢٠٠٨.

فى الأدب السورى المعاصر

فى أكتوبر ١٩٥٦ أصدرت "دار النديم" كتابا عنوانه "قصص واقعية من العالم العربى" قدم له محمود أمين العالم، وغائب طعمة فرمان ضم قصصا قصيرة من لبنان والأردن والسودان والمغرب ومصر والعراق. ومن سوريا قدم ثلاث أقاصيص لعبد السلام العجيلى وسعيد حورانيه وفاتح المدرس.

وفى ابريل ١٩٥٨ أصدرت سلسلة "كتب للجميع" التى كان يشرف عليها أحمد حروش كتابا عنوانه "١٥ قصة سورية" ضم قصصا لحسيب الكيالى وحنا مينه وشوقى بغدادى وعادل أبو شنب وعدنان الداعوق ومواهب الكيالى وغيرهم.

ذكرت هذين الإصدارين وأنا أتصفح العدد الجديد (العدد ٣١، ربيع ٢٠٠٨) من مجلة "بانيبال" وهى مجلة أدبية فصلية تصدر باللغة الإنجليزية فى لندن، وتتخصص فى تقديم نماذج من الأدب العربى الحديث ودراسات عنه، وترأس تحريرها مرجريت أوبانك. فقد خصص هذا العدد ملفا خاص عن الأدب السورى المعاصر تضمن فصولا من روايات وقصائد قصيرة مما يتيح للقارئ الأجنبى إطلالة جيدة على الإبداع الفنى لهذا البلد العربى المهم.

إن كاتب هذه السطور – وإن كانت له تحفظات قوية على توجهات السياسة السورية الراهنة – يكن للأدب السورى أعمق الاحترام: حسبنا أن سوريا قد أنجبت اثنين من أعظم شعراء اللغة العربية فى كل العصور: أبو العلاء المعرى فى القرن الرابع للهجرة، وأدونيس فى القرن العشرين الميلادى. المعرى – عندى – هو أعظم شعراء العربية بعد المتنبى وأعمقهم فكرا وأغزرهم إنسانية. وأدونيس هو أعظم شاعر عربى منذ موت المتنبى (كم تتضاءل قامة أى شاعر مصرى اليوم إذا قورنت بقامة أدونيس!).

وسوريا هى أيضا التى أنجبت روائيين كبارا مثل حنا مينه ونبيل سليمان، وقصاصين مبدعين مثل زكريا تامر، وشعراء قادرين على مخاطبة كافة مستويات التلقى مثل نزار قبانى، ونقادا متعمقين مثل كمال أبو ديب (مرة أخرى: كم يتضاءل أغلب نقادنا الأدبيين الذى يتصدرون صفحاتنا الأدبية – صلاح فضل ليمتد – إذا قورنوا بهذا الأخير).

قدمت مجلة "بانيبال" ترجمات إنجليزية لفصل من رواية "مديح الكراهية" لخالد خليفة، وقصة قصيرة "سحر" لديياونوس، وست عشرة قصيدة للقمان دركي، وثماني قصائد للينا طيبي، وفصلا من رواية "زهور وسارة وناريمان" لخليل صويلح، وست قصائد لصالح دياب، وأقاصيص مختارة من مجموعة زكريا تامر المسماة "تكسير ركب"، وقصيدتين لجاكلين سلام، وأقصوصة لنهاد سيريس، وسبع قصائد لنزيه أبو عفش، وقصيدتين لريما بويني، وقصائد لعابد إسماعيل، وأقصوصة لمنهل سراج، وقصيدتين لرشا عمران، وثلاث قصائد لمنذر مصرى، ومقتطفات من قصيدة لهالة محمد، ومقتطفات من رواية منشورة بالألمانية لرفيق شامى، وفصلا من أدب الرحلات عنوانه "روما تحت المطر" لخليل النعيمى.

وإلى جانب هذا الحصاد الوفير قدمت المجلة ترجمة لخمس قصائد من تأليف الشاعر الراحل محمد الماغوط (١٩٣٤-٢٠٠٦) أورد هنا مطالعها :

الآن
والمطر الحزين
يغمر وجهى الحزين
أحلم بسلم من الغبار
من الظهور المحدودبة
والراحات المضغوطة على الركب
لأصعد إلى أعالى السماء

(من العتبة إلى السماء)

أيها السجناء فى كل مكان
ابعثوا الى بكل ما عندكم
من رعب وعويل وضجر

(خوف ساعى البريد)

كل حقول العالم

ضد شفتين صغيرتين

كل شوارع التاريخ

ضد قدمين حافيتين

(الظل والهجير)

آه

الحلم..

الحلم..

عربتى الذهبية الصلبه

تحطمت وتفرق شمل عجلاتها كالغجر

فى كل مكان

(اليتيم)

طالما عشرون ألف ميل بين الرأس والوسادة

بين الحلمة والحلمه

لن أعود إلى المسرح بأصابع محطمة

والحبر ينزف من غرّتى على الجدران والقاعات

(أوراق الخريف)

ويلفت النظر ارتفاع نسبة الأقلام الأنثوية وعلو مستواها الإبداعى مما يجعل كاتبات سوريا، على الجملة، أكثر تفوقا بكثير من أغلب الكاتبات المصريات اليوم: سواء فى حقل الرواية أو الأقصوصة أو الشعر.

وقد شفعت المجلة هذا الملف بملفين آخرين عن الأدب السورى المعاصر صدر ثانيهما فى العدد ٣٢ من المجلة (صيف ٢٠٠٨).

وإلى جانب هذا الملف نشرت المجلة نعيا لأديبين راحلين هما اللبنانى الدكتور سهيل إدريس (١٩٢٥-٢٠٠٨) والعراقى فؤاد التكرلى (١٩٢٧-١١ فبراير ٢٠٠٨).

ولم تغفل المجلة الأدب المسرحي فقدمت مقتطفا من مسرحية "الزائر" للشاعر والمسرحي والناقد والمترجم اللبناني بول شاوول، إلى جانب نصوص لأسامة الدناصوري (١٩٦٠-٤ يناير ٢٠٠٧)، وأقصوصة للكاتب السوداني عبد العزيز بركة، ومراجعات لكتب من تأليف هشام شرابي وديانا أبو جابر وميريام كوك، ويوسف المحيمد وشمعون بلاص وإبراهيم نصر الله ورشيد العناني (الذي أصدر كتابا باللغة الإنجليزية عنوانه "نجيب محفوظ : فارس نوبل المصري" من ١٩٢ صفحة، الناشر : هاوس، بريطانيا).

وساهم فى نقل هذه الأعمال إلى اللغة الإنجليزية أو الكتابة عنها نقاد ومترجمون مختلفون من بينهم بسام فرنجية وبيتر كلارك ومرجريت أوبانك ووليم هتشنز وطارق شريف وإيمان مرسال وعيسى بلاطة ويوسف رخا وغيرهم. وتشترك هذه الترجمات فى جمعها بين الأمانة والسلاسة مما يقدم صورة مشرقة لقطاع مستعرض من أدبنا العربى اليوم.

ومن عجب ألا يلاقى هذا الجهد الكبير ما يستحقه من التقدير فنجد ناقدا مثل الدكتور صبرى حافظ – أستاذ الأدب العربى الحديث فى لندن – يكتب حديثا على صفحات "أخبار الأدب" فيحمل على مجلة "بانيبال" (لأسباب هو أدرى بها) ويصف ترجماتها بالرداءة (دون أن يقدم مثلا واحدا يدعم به هذا الحكم) على حين لا نعرف له مساهمة تذكر فى نقل نماذج من أدبنا العربى إلى الإنجليزية وإنما هو واحد من أولئك الذين وصفهم الدكتور طه حسين بأنهم لا يعملون ولا يرضيهم أن يروا الآخرين يعملون. هباءً تمضى أمثال هذه السهام الطائشة وتبقى مجلة "بانيبال" – إلى جانب جهود أخرى من أبرزها "مجلة الأدب العربى" السنوية التى كانت تصدر عن دار بريل للنشر فى لايدن بهولندا – نقطا مضيئة ومساهمات بالغة القيمة فى وضع أدبنا العربى المعاصر على الخريطة العالمية.

ميخائيل نعيمة(*)

قال طه حسين عن طاغور: "إنما الذي يملأ نفسك في حضرة طاغور هو تجلى فكرته الروحية في كل شئ من كيانه المادى". وأحسب أنه لا يوجد بين أدباء العربية في القرن العشرين من تنطبق عليه هذه المقولة قدر انطباقها على ميخائيل نعيمة.

ناسك الشخروب (كما دعاه توفيق يوسف عواد) من القلائل الذين استغرقتهم هموم الروح ولم تلههم شواغل الحياة اليومية – التي نضطرب جميعاً في مسالكها – عن الاهتمام بقضايا أكبر: قضايا الإيمان والشك، والخير والشر، والحرية والقيد. فهذه – وغيرها من انشغالات الضمير – هي المادة التي قُدّت منها كتاباته: شاعراً وروائياً وكاتب أقاصيص ومسرحياً وناقداً أدبياً واجتماعياً وكاتباً للسيرة الذاتية والغيرية وصاحب مقالات فلسفية.

لكن لا تخطئ فهمى: فهذا الناسك لم يكن بالجاهل بأمور الدنيا. لئن اغترّ بها غيره، لقد لبسها فأبلى الثيابا. هذا رجل مضى "أبعد من موسكو ومن واشنطون"، وحارب في الحرب العالمية الأولى، وعرف لواعج النفس وشهوات اللحم والدم وأزمات الضمير إذ ضاجع – في فترات مختلفة – ثلاث نسوة متزوجات (روسية وأمريكيتين)، وساهم في نهضة الأدب العربى بالمهجر الأمريكى الشمالى، وأصدر عبر حياة طويلة أنافت على القرن – قرابة خمسة وعشرين كتاباً ليس فيها ما هو جدير بالاهمال، وترك لنا سجلاً لخبراته في سيرته الذاتية المعنونة "سبعون" (ثلاثة أجزاء)، كما أدخل على الأدب العربى الحديث لوناً يكاد يكون جديداً من الإبداع بكتابه "مرداد" (١٩٥٢) الأشبه بأمثولات جبران وبشر فارس الرمزية والذى قارنه العقاد بسفر الجامعة لسليمان الحكيم، و "رحلة الحاج" لبنيان، و "هكذا قال زرادشت" لنتشه.

ولد ميخائيل نعيمة في ١٧ أكتوبر ١٩٨٩ في قرية بسكنتا على سفح جبل صنين المطل على البحر المتوسط. تلقى دراسته في مدرسة روسية ابتدائية، ثم في دار

(*) مقدمتى لمختاراتى من أعمال ميخائيل نعيمة لمجلة "أدب ونقد" (أغسطس ٢٠٠٨).

المعلمين الروسية ببلدة الناصرة. في ١٩٠٦ التحق بسمينار بولتافا الأرثوذوكسي. في ١٩١١ عاد من روسيا إلى لبنان بعد أن اكتسب معرفة واسعة باللغة والأدب الروسيين. هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في ١٩١٢، وحصل على شهادة في القانون والفنون الحرة من جامعة واشنطون في ١٩١٦. خدم في الجيش الأمريكي على جبهة فرنسا. وبعد الحرب حصل على منحة دراسية حكومية مكّنته من أن يدرس التاريخ والفن والأدب الفرنسي بجامعة رن. عند عودته إلى نيويورك في ١٩١٩ استأنف صلاته بالصحافة الأدبية العربية. في ١٩٢٠ ساهم في إنشاء الرابطة القلمية التي كان يرأسها صديقه جبران خليل جبران. في ١٩٢٣ نشر كتابه محطم الأوثان "الغربال". بعد موت جبران في ١٩٣١ قرر أن يعود إلى لبنان. وفى العام التالي عاد إلى قريته وظل يعيش بها حتى النهاية، كتب أغلب قصائده في الفترة ١٩١٧-١٩٢٨ ونشرها في ديوان "همس الجفون" (١٩٤٣). له في فلسفة الدين "من وحي المسيح" (١٩٧٤) وهو تفسير شخصي يخرج على السُنة الدينية المتعارف عليها. توفى في ٢٨ فبراير ١٩٨٨.

من حصاد نعيمة الوفير اخترت فصلاً نقديا، وأقصوصة، وست قصائد. الفصل النقدي من كتاب "الغربال" (١٩٢٣) (وقد أعيد نشره في كتاب "ماوراء البحار أو النبوغ العربي في العالم الجديد" - عنى بجمعه ونشره توفيق الرافعي، مكتبة الهلال بالفجالة، دون تاريخ ولكن مقدمته مؤرخة في مايو ١٩٢٢). الفصل نموذج لثورة نعيمة على عمود الشعر التقليدي وجناية العروض الخليلي على الشعر العربي، والقيود التي يفرضها التزام الوزن والقافية على حرية الخيال الشعري، وذلك على نحو يواكب ثورات مدرسة الديوان، وتجديدات مدرسة أبولو، وتجارب خليل شيبوب وفريد أبو حديد وباكثير، ومقدمة لويس عوض الثورية لديوان "بلوتولاند" في تاريخ لاحق.

والأقصوصة "سعادة البيك" (١٩١٩) اخترتها من مجموعة نعيمة المسماة "كان ما كان"، (١٩٣٧ - واستخدمت الطبعة العاشرة الصادرة عن مؤسسة نوفل

بيروت ١٩٧٤) وهى تؤكد مكانة نعيمة – إلى جانب محمد ومحمود تيمور وحقي وطاهر لاشين – واحداً من رواد القصة القصيرة في العالم العربي. "سعادة البيك" نموذج للنقد الاجتماعي الممزوج بحس فكاهة، وفيها فطنة إلى مواطن الضعف في نفوس بعض البشر، وميلهم إلى التفاخر الكاذب والأبهة الفارغة، وتعلق الناس بالوجاهة الاجتماعية وهالة الألقاب، وإن كانت لا تخلو – شأن كتابات نعيمة جميعاً – من تعاطف مع هذا الكائن الإنسانى الضعيف.

قصائد نعيمة أخذتها جميعاً من كتاب محمد عبد الغنى حسن "أشعار وشعراء من المهجر" (سلسلة كتاب الهلال، فبراير ١٩٧٣) إذ أحسب أن حسن قد جمع زبدة إنجاز نعيمة الشعرى في هذه الصفحات القلائل. تبرز، من بين هذه القصائد، قصيدة "أخى" العظيمة التي أشبعها النقاد درساً وتحليلاً، وعدها محمد مندور نموذجاً للشعر المهموس ذى النفس الحار القوى. يخيل إلىّ – ولا أظننى مخطئاً – أن أثر هذه القصيدة الرائدة مازال مستمراً موصولاً في شعرنا حتى يومنا هذا. عندما نقرأ مثلاً قصيدة عناية الحسيناوى المسماة "أخى... !".

أخى إن ضاق صدر الأرض عن ترديد شكوانا
وإن أخرس أهل الظلم بالأسياط.. نجوانا
وتهنا في مهاوى البؤس أشتاتا ووحدانا
نحرنا عزمنا قسراً لذاك البغى.. قربانا
فلا تيأس من الفجر ولا تحزن لما كانا
فبعد الليل إشراق نوارى فيه بلوانا
(مجلة الكاتب – مايو ١٩٦٢)

ألا نتذكر أبيات نعيمة:

أخى! إن ضجّ بعد الحرب غربى بأعماله
وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بـل أركـع صـامتاً مـثلي بقلـب خاشـع دام

لنبكي حظ موتانا

هذا هو صاحب "الغربال" الذي قدّم له العقاد فرأى فيه – على بعد المزار – روحاً شقيقة ورفيق رحلة فكرية ("الحق إنني قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق في الحي الذي أسكنه في هذه الدنيا الأدبية الجديدة..."). أدب نعيمة أدب حي لا يتقادم عليه العهد، وهو ناضر اليوم – بعد ثلاثة أرباع قرن – مثلما كان ناضرا يوم بدأ صاحبه يخرج به على الناس في العقد الثاني من القرن الماضي.

مي زيادة (*)

(١٨٨٦-١٩٤١)

"قعدنا نتحدث فروت لنا كيف خطفوها من القاهرة إلى مارستان العصفورية فى لبنان، وكيف كانوا يتربصون بها على مقهى قريب فى الشارع القريب من منزلها، ثم شرحت لنا ما كابدته من عذاب فى هذا المارستان، وجعلت تلومنى لأنى لم أسأل عنها. وتدفقت دموعها كما لو كانت ميازيب. وجرى بكاؤها فى تشنج كأنها كانت تلتذه. ثم هدأت. وأشعلت سجارة، وجعلت تدخن وتنفخ دخانها علىّ مداعبة لأنى أكره الدخان. وهنا استولى عليها طرب، فشرعت تضحك فى إسراف يزيد على إسرافها فى البكاء. وكانت تتشنج بالضحك كما كانت تتشنج بالبكاء. وتكرر هذا منها. ضحك فبكاء. ثم ضحك فبكاء، مع إسراف فى الاثنين. وسهل علىّ الوقوف على علتها. هى مانيا، أى ذلك الجنون الذى يقع بكثير من الانبساطيين ذوى الوجوه المستديرة".

هكذا وصف سلامة موسى فى سيرته الذاتية – "تربية سلامة موسى" – محنة مى زيادة – معبودة الأدباء فى عصرها – بعد أن خرجت من مستشفى العصفورية للأمراض النفسية والعقلية فى لبنان، وكانت قد أودعت به لأسباب ما زالت حتى الآن غامضة (أكانت مريضة حقا؟ أكان أقاربها يطمعون فى الحجر عليها للاستيلاء على ميراثها؟ أكان ... ؟)

ويمضى سلامة موسى قائلا :

"دعتنى الظروف إلى الاغتراب عن القاهرة نحو شهر. فلما عدت قرأت نعيها فى الصحف. سبعة أو ثمانية سطور فى عمود الوفيات هى كل ما بقى عن مى بعد موتها.

وعرفت بعد ذلك أن مرضها قد تفاقم، وأنها التزمت مسكنها لا تخرج نحو عشرة أيام. وصامت عن الطعام. وكانت قد فقدت كل ما بقى لها من وجدان

(*) مقدمتى لمختاراتى من أعمال مى زيادة فى مجلة "أدب ونقد" (ديسمبر ٢٠٠٨).

وتعقل فكانت تبول وتتبرز في أنحاء المسكن وعلى الفراش وسائر الأثاث. وماتت جوعا، وإن لم تحس أنها جائعة".

نهاية حزينة لأدبية لامعة، جمعت بين الجمال والأنوثة والعلم والخلق والموهبة، وكم تغزل فيها معاصروها شعرا ونثرا، في حياتها وبعد رحيلها: لطفي السيد، شوقي، العقاد، طه حسين، خليل مطران، أحمد محرم، الرافعي -ذلك الأصم الرجعي ثقيل الظل- شبلي الملاط، ولي الدين يكن، شفيق معلوف، ميشال أبو شهلا، وكثيرون غيرهم.

صورها العقاد تحت اسم مستعار – هند – في روايته الوحيدة "سارة" بوصفها نموذج الطهارة والتبتل والتصون في مقابل نموذج الإثارة والشهوة والمغامرة، الذي تمثله سارة. هذه يومها شم النسيم، وتلك يومها جمعة الآلام. كتب عنها ألفريد فرج تمثيلية تلفزيونية تحمل اسم "مذكرات لم تكتبها مي زيادة"، وأعد سيد خميس مسلسلا تلفزيونيا عن حياتها، كما ظهرت في مسلسلات تلفزيونية عن طه حسين والعقاد اللذين كانا يترددان على صالونها الأدبي.

في المكتبة العربية أكثر من ثلاثين كتابا كاملا عنها، وعشرات المقالات والفصول والدراسات المنثرة في تضاعيف الكتب والدوريات والصحف، ورسائل جامعية باللغة العربية واللغة الإنجليزية وغيرهما من اللغات.

ولدت هذه الرائدة اللبنانية في بلدة الناصرة بفلسطين لأب لبناني وأم فلسطينية سورية الأصل. درست في مدارس الراهبات، وانتقلت مع عائلتها إلى مصر. التحقت بالجامعة المصرية ١٩١١-١٩١٥ حيث لمع نجمها كاتبة وخطيبة ومحاضرة. عالجت فنون القصة القصيرة والشعر والمقالة والصورة القصصية والتراجم، وأخرجت ثلاثة كتب في النقد الأدبي هي: باحثة البادية (١٩٢٠) عائشة تيمور (١٩٢٦) وردة اليازجي (١٩٢٦)، فضلا عن كتاب يندرج في باب الفلسفة السياسية: المساواة (١٩٢٣). ترجمت ثلاث روايات من الإنجليزية والفرنسية والألمانية. وظلت كتاباتها تضيء جرائد "المحروسة" و"الأهرام"

و"السياسة الأسبوعية" ومجلات "الهلال" و"المقتطف" و"الزهور". وكانت لها مراسلات مع الأديب المهجرى جبران خليل جبران (انظر : ذاكرة للمستقبل، موسوعة المرأة العربية ، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة ومؤسسة نور). لا نكاد نرى لها اليوم حضورا فى ثقافتنا إلا على سبيل الذكرى، أو التأريخ، أو الحنين إلى ماضٍ قريب. لم كان ذلك ؟

يرى سلامة موسى أنها – بكل مزاياها – كانت كاتبة بلا قضية، أدبها أدب الحلاوة والطرافة والجملة الناعمة، ولكنه ليس أدب المذهب والمبدأ والكفاح. كانت هاوية تبحث عن المعنى الأنيق والكلمة الحلوة، ولم تلتزم بأى قضية (كالدعوة إلى حرية المرأة فى مصر أو إلى المذهب الاشتراكى) كان يمكن أن تمنح حياتها معنى، وتصونها (بعد أن ولى شبابها وجمالها) من هاوية الانهيار العصبى، أدبها – فى كلمة – هو أدب الصالون لا أدب الكفاح.

لسنا ملزمين بقبول وجهة نظر سلامة موسى هذه – وهى ، كما لا حاجة بنا إلى أن نقول، صادرة من موقفه الأيديولوجى الخاص – ولكن يبدو أن فيها قسطا كبيرا من الحقيقة. ضاعف من أزمة مى أنها امرأة شرقية، وأنها تنتمى إلى أقلية مسيحية، وأنها عاشت فى عصر تحكمه العقلية الأبوية الذكورية (أترى عصرنا يختلف عن عصرها حقا فى هذا الصدد؟). وحين ذبل جمالها ، وانصرف المعجبون عنها، لم يبق أمامها إلا أن تنهار.

اخترت هنا أربعة نصوص نثرية لمى تمثلها فى مختلف أحوالها : "الشمعة تحترق" قصة قصيرة تصور أزمة أخلاقية ومعنوية، وهى – كما يقول يوسف الشارونى – " تعتبر من أجمل وأكمل قصصها فنيا، فضلا عن محورها الذى يدور حول مشاعر الأنثى المرهفة، وما يدور فى عالمها الداخلى من صراع مكبوت، مستمد من بيئتها المسيحية واختيارها راهبة بطلة لقصتها " (الشارونى، الليلة الثانية بعد الألف : مختارات من القصة النسائية فى مصر، الكتاب الفضى، نادى القصة ٢٠٠٣).

"شئ عن الفن" مقالة فى علم الجمال، تشى باهتمامات مى الفلسفية (كانت من أول من كتبوا عن برجسون وأونامونو وغيرهما) وتسوق آراء للناقد الفنى الإنجليزى جون رسكن والقاص الفرنسى بول بورجيه (للدكتور أحمد عبد الحليم عطية مقالة عن كتابات مى الفلسفية بمجلة "أدب ونقد" ١٩٨٥).

مقالتها عن الشاعر والكاتب المسرحى الفرنسى ألفرد دى موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) تعكس حساسيتها الرومانتيكية وانجذابها إلى هذا الشاعر البايرونى الذى عشق جورج صاند وانغمس فى علاقات نسائية كثيرة، أغلبها تعيس. وهو الذى نقل من الإنجليزية إلى الفرنسية كتاب "اعترافات آكل افيون إنجليزى" لمؤلفه توماس دى كونسى.

"وصف غرفة فى مكتبة" من نوع التأملات التى تحاول أن تستدنى البعيد، وأن تستحضر الماكروكوزم فى المايكروكوزم. هنا تنهض أشباح مارمونتل وهوجو وديكارت وبوسويه وموليير وراسين وبوالو وفولتير ومدام دى سفينيه وفنلون (لاحظ أنهم جميعا من الفرنسيين) فى إطار من الوصف الطوبوغرافى للمكان. والنص، بهذه المثابة، يندرج فى باب من نماذجه الأخرى "رحلة حول حجرتى" لجزافييه دوميستر (له ترجمة عربية بقلم أحمد أبو الخضر منسى) و"فى بيتى" للعقاد.

تلى هذا نخبة من قصائد من المكتوبة أصلا بالفرنسية فى ديوانها "أزهار حلم" (١٩١١) وترجماتها العربية من قلم مى ذاتها، مع قصيدة واحدة من ترجمة سلمى الحفار الكزبرى.

أود أن أسجل هنا دينى لكتاب "مى زيادة : بين الجزر والمد، مختارات" لسلمى الحفار الكزبرى - محققة أعمالها - فى سلسلة "كتاب فى جريدة" (أول ديسمبر ١٩٩٦) مع رسوم لجبران . فمن هذا الكتاب أخذت نص "وصف غرفة فى مكتبة" والقصائد الست التى تليه.

مى قيمة باقية فى تاريخ الأدب العربى الحديث، ولكن الأمانة تلزمنا أن نضيف أننا قد تجاوزناها أشواطا، وأن زمنها غير زمننا. إلى مثل هذا ذهب أحد

نقادها – الدكتور الطاهر أحمد مكى – فى ختام مقالة له عنوانها "المصادر الأجنبية لأدب مى" (ملف عن مى بمجلة الهلال، فبراير ١٩٨٦). يقول :

"تبقى كلمة تتصل بتقويم أعمال مى فى جملتها، ولن يبلغ بنا الاعجاب حد الثناء بلا حساب، ولن يقعد بنا الجحود حد التقليل أو الإنكار، وإنما أراها فى ظروف عصرها، وتمتد من أواخر القرن الماضى [التاسع عشر] حتى الثلث الأول من هذا القرن [العشرين] جديرة بكل ما قيل عنها من ثناء، وصاغه مواطنوها والمعجبون بها من إعجاب وإطراء. ولكن حين ننظر إليها الآن ، من أية زاوية شئت، نجد الزمن تجاوز الفترة برمتها، وأن عشرات من الفتيات العربيات تجاوزنها، ويكتبن خيرا من مى، وان مئات منهن لسن دونها فى الفكر واللغة والأسلوب".

الثلثان الأولان من هذه الفقرة – فى رأيى – صواب، أما الجملة الأخيرة "إن عشرات من الفتيات العربيات .." فهى – عندى – هراء. أرنى كاتبة عربية واحدة اليوم تسمو إلى عقل مى وثقافتها وذوقها. إنى لأفتح عينى حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا.

فخرى أبو السعود (١٩٠٩- ١٩٤٠)[*]

فى صباح الحادى والعشرين من أكتوبر ١٩٤٠ صوب الأديب الشاعر المترجم فخرى أبو السعود مسدسه إلى رأسه وضغط على الزناد فى حديقة داره بالإسكندرية فخر صريعا. هكذا انتهت، ولما تجاوز الثلاثين إلا قليلا، حياة أديب من أنبغ أدباء عصره – وإن لم يكن من أشهرهم – وانضاف اسمه ، فى سجل المنتحرين، إلى أسماء كثيرة صنعت مثل صنيعه شرقا وغربا : فى القديم والحديث : سنكا، بترونيوس، تشاترتون، كلايست، جون ديفدسن، يسنين، ماياكوفسكى، بافيزى، جون بريمان، هارت كرين، ساره تيسديل، آنا ويكام، آرثر كستلر، زفايج، باول سيلان، مارينا تسنتايفا، فالتر بنيامين، ف.و.ماثيسين، فرجينيا ولف، همنجواى، سلفيا بلاث، آن سكستون، ديفيد فوستر ولاس، إسماعيل أدهم، عبد الباسط الصوفى، عنايات الزيات، أروى صالح، خليل حاوى... والقائمة تطول.

كان البين قد صدع شمل أسرته، فقد حالت الحرب العالمية الثانية بين زوجته البريطانية – وكان زواجهما موفقا سعيدا – وبين العودة إلى مصر، إذ كانت فى زيارة لأهلها، وأتاه نبأ موت ابنهما الصغير غرقا. ولو أنه صبر حتى تنجلى غمرات الحرب لربما اجتمع شمله على الأقل بزوجه، لكنه بخع نفسه على آثارهم، واخترم الموت شهابا لامعا سطع على صفحات "الرسالة" و"الثقافة" و"الهلال" و"المقتطف" و"الأهرام" وكانت له مشاركة خصبة – على قصر حياته – فى الحياة الأدبية لعصره.

ولد فخرى أبو السعود فى ١٩٠٩ (١٩١٠ فى رواية أخرى) وتخرج فى مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٣١ واشتغل بالصحافة ثم مدرسا بالتعليم الحر. وأوفد فى بعثة دراسية إلى إنجلترا عام ١٩٣٢ حيث تزوج من زميلة إنجليزية كانت تدرس معه فى الكلية وأنجب منها طفلا وحيدا. عاد من إنجلترا فى أكتوبر ١٩٣٤ حيث عين مدرسا للغة الإنجليزية بمدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية حتى عام

---

[*] مقدمتى لمختاراتى من أعمال فخرى أبو السعود لمجلة "أدب ونقد" (أكتوبر ٢٠٠٨).

١٩٣٨ . وقد نشر فى هذه الفترة أكثر إنتاجه الشعرى والنقدى فى مجلة "الرسالة" ، كما أصدر فى ١٩٣٤ كتابا عن الثورة العرابية يدافع فيه عن أحمد عرابى.

تجلت موهبة فخرى أبو السعود فى سن مبكرة إذ عشق الأدب العربى صغيرا حتى حفظ ديوان البارودى ومختاراته، ووعى كثيرا من الشعر القديم : الجاهلى والإسلامى. لا جرم أن نمت موهبته وربت، وعرف كيف يهلهل القصيد ويحكمه فجاء نظمه وقد جزل لفظه واستحكمت قوته. كان من رواد الأدب المقارن فى بلادنا، ونقل إلى العربية رواية توماس هاردى "تس سلسلة دربرفيل" فى ترجمة بديعة أصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر وقصائد لوردزورث وهاردى. وخلّف ثلاثة كتب مخطوطة لم تر النور بعد: أحدها عن الخلافة السياسية، والثانى عن الشاعر محمود سامى البارودى، والثالث فى التربية والتعليم.

اخترت لهذا الديوان الصغير طائفة من شعر فخرى أبو السعود الأصيل وقصيدة له من وحى تراجيديا شكسبير العاتية "عطيل". ليست هذه القصيدة ترجمة حرفية لمقاطع من المسرحية الإنجليزية وإنما هى مونولوج درامى مستوحى منها يلقيه المغربى الذى كان قائدا لجيوش البندقية حيث كان له القدح المعلى والحظ الأوفر من التقدير والاحترام لما حققه للدولة من انتصارات . كان عطيل كريم النحيزة، نبيل الشمائل، شجاعا صبورا، لكن طبعه الأفريقى تغلب عليه وساوس الغيرة وسرعة التصديق. وقد أصاب منه غِرة شيطان فى مسلاخ إنسان –هوياجو– فما فتئ يبث فى سمعه سمومه، ويشككه فى عفة زوجته الطاهرة دزدمونه، حتى غدا عطيل فى هم ناصب، تساوره الظنون فى مراحه ومغداه، إلى أن قتل زوجه فى النهاية ثم ألحق بها نفسه. وقصيدة فخرى أبو السعود تصور عطيلا وقد حُرم سكينة النفس، بعد أن كان آمن السرب مطمئن البال، فهو الآن – وقد اتجهت خواطره إلى القتل – واقف على شفا جُرف هارٍ. نظم فخرى أبو السعود هذه القصيدة وغيرها فى ترسم وثيق لخطى الأقدمين من شعراء العربية المفلقين فجمع بين اللفظ الشريف والمعنى البديع على نحو قل أن يجتمع لغيره.

ومن الصعب أن نجزم أى قطع من مسرحية شكسبير كانت فى ذهن فخرى أبو السعود وهو ينظم هذه الأبيات : ولكنى أرجح أنه عمد إلى صياغة حرة لقطعتين من المشهد الثالث من الفصل الثالث هذه ترجمتها النثرية من قلم الدكتور محمد مصطفى بدوى (مأساة عطيل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤) :

" إذا ثبت لى أن المرأة خائنة سأنبذها وأدفعها بعيدا عنى حتى ولو كانت تربطها بى أوتار قلبى لتهيم على وجهها كالباز الطريد تحت رحمة العواصف وتقتات بما يجود به القدر. لعلها تحولت عنى لأنى أسود وليس فى كلامى من الرقة والنعومة ما فى كلام المرفهين من روّاد الخدور أو لأننى هبطت فى وادى العمر ومع ذلك فلم أتقدم فى السن كثيرا. لقد ذهبت وخدعتنى وليس لى عزاء سوى أن أمقتها. أواه من لعنة الزواج. نتوهم أننا نملك هذه المخلوقات الضعيفة وفى الواقع لا سلطان لنا على أهوائهن وشهواتهن. إنى لأوثر أن أكون ضفدعا يعيش من أبخرة القبو على أن يظل فى الشيء الذى أحبه ركن شاغر يستمتع به الآخرون. هى لعنة تحيق بكبار الرجال أكثر مما تلحق بمن هم دونهم. كُتب عليهم أن يصابوا فى أعراضهم كما كُتب عليهم الموت. منذ الميلاد قُدر لنا أن نجابه هذا الوباء ذا القرنين" (ص ١٢٧-١٢٨).

يا جو : تمالك نفسك

عطيل : الدم . الدم. الدم .

يا جو : تجلد . أرجوك . ربما تغير فكرك

عطيل : لن يتغير أبدا يا يا جو . إن أفكارى المشبعة بالدم أشبه بالبحر الأسود الذى تجرى تياراته القارسة كالثلج فى طريق مستقيم لا يردها الجزر أبدا بل تندفع عَرِمَة قُدما إلى الأمام دائما حتى يصل إلى المرمرة والدردنيل - هكذا تندفع أفكارى الدموية بقوة حثيثة الخطى. لن تنظر إلى الوراء ولن تنحسر وتستكين فى الغرام الوديع. تظل تندفع حتى تبتلعها فى انتقام شامل رهيب. والآن أقسم بالسماء المرمرية التى فوق رءوسنا (يركع) أقسم يمينا مقدسة على الانتقام (ص ١٣٦-١٣٧).

تلى ذلك ترجمة فخرى أبو السعود لقصيدة توماس هاردى الجارية على نهج

قصائد الشاعرة الإغريقية سافو والمقسمة إلى مقطوعات كل منها مؤلف من أربعة أبيات، وعنوان قصيدة هاردى : The Temporary the All (Sapphics) ، وقد كان فخرى أبو السعود، ولعله فى ذلك متأثر بالعقاد من أوائل من فطنوا إلى عبقرية هاردى الشعرية التى أنكرها كثيرون – وهى أوضح من الشمس فى رأد الضحى – وتمكنوا من استجلاء غوامض أفكاره ونفذوا من سطوح شعره إلى أعماقه. والترجمة حرة فيها تصرف، ولكنها أمينة لما يقوله الشاعر الإنجليزى. وهى إبداع موازٍ أو إبداع جديد يتخذ من الأصل نقطة انطلاق ويمضى بها إلى آفاق أبعد.

ومن مقالات فخرى أبو السعود اخترت له فى الأدب المقارن مقالة "الذاتى والموضوعى فى الأدبين العربى والإنجليزى" وهى فى الأصل منشورة فى العدد ١٩٥ (١٩٣٧) من "رسالة" الزيات. ومن مقالاته فى الأدب العربى القديم "أبو العلاء بين شعراء العربية" وهى منشورة فى مجلة "الهلال" (يونيه ١٩٣٨). ومن مقالاته فى الأدب الإنجليزى الحديث "تشسترتون زعيم الرجعية فى عصر التطور" وهى منشورة فى مجلة "الثقافة" (العدد ٣٠/ ١٩٣٩).

أسجل دينى – فى توثيق المعلومات المذكورة أعلاه وفى نقل النصوص – لكتابين نفيسين : "فخرى أبو السعود ١٩١٠–١٩٤٠ حياته وشعره مع ملامح من عصره وإشارات إلى آثاره النثرية" من تأليف الشاعر السكندرى عبد العليم القبانى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) و"فى الأدب المقارن ومقالات أخرى" لفخرى أبو السعود، من إعداد جيهان عرفة وتقديم د. محمود على مكى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧) ويضم فى ذيله مقالات عن الأديب الراحل بأقلام د. زكى نجيب محمود وأحمد فتحى مرسى ومحمد عبد الغنى حسن. أحيل القارئ أيضا إلى مقالات للدكتور الطاهر أحمد مكى (مجلة الهلال سبتمبر ١٩٨٢) ورجاء النقاش (مجلة أدب ونقد نوفمبر ٢٠٠٥) وماهر شفيق فريد (مجلة أدب ونقد ابريل ٢٠٠٧) والدكتور على شلش (مجلة الأقلام، بغداد، نيسان ١٩٨٥) والدكتور حسام الخطيب (مجلة فصول فبراير ١٩٩١) فضلا عن كتاب رجاء النقاش "التماثيل المكسورة"

(سلسلة اقرأ ٢٤٤، دار المعارف، ابريل ١٩٦٣) وكتاب الدكتور عطية عامر "دراسات فى الأدب المصرى القديم والحديث" (مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠). وهذان العملان الأخيران يحاولان استجلاء غوامض انتحار فخرى أبو السعود.

وفى مجلة "الهلال" (نوفمبر ١٩٧٦) اختار رجاء النقاش نماذج من شعر فخرى أبو السعود وقدّم لها تحت عنوان "الشاعر الذى انتحر" . يقول رجاء فى صدر هذه المقالة :

"ترك الفنان المنتحر بخط يده بيتين من الشعر أحدهما للمتنبى والثانى لزهير بن أبى سلمى. أما بيت المتنبى فيقول :

وإنى لمن قوم كرام نفوسهم

ترفع أن تحيا بلحم وأعظم

أما بيت زهير فيقول :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا لا أبالك يسأم

وقد وضع فخرى أبو السعود كلمة "ثلاثين" بدلاً من "ثمانين" ذلك لأنه عندما انتحر كان فى الثلاثين من عمره".

محمد مصطفى بدوى(*)

اخترت فى هذا الديوان الصغير أن أمثل لجانب واحد من جوانب الدكتور محمد مصطفى بدوى قد لا يكون أشهر جوانبه، أو أكثرها اقترانا باسمه لدى القراء، لكنه فى اعتقادى أهم هذه الجوانب، والبؤرة المركزية التى يصدر عنها كل إنتاجه : جانب الشاعر.

لايعنى هذا، بطبيعة الحال ، إقلالا من أهمية إنجازه باحثا أكاديميا وناقدا أدبيا ومحررا ومترجما. هذه كلها منجزات صلبة راسخة لكن جوهر رؤيته هو البصيرة الشعرية التى تريق أشعتها على كل ما تمسه.

محمد مصطفى بدوى هو أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة الاسكندرية الذى هاجر إلى إنجلترا منذ أوائل ستينيات القرن الماضى واستقر بها منذ ذلك الحين، زميلا بكلية سانت أنطونى بجامعة أكسفورد، ومعلما للأدب العربى الحديث، ومشرفا على عديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التى يقدمها طلبة مختلفو الجنسيات.

الباحث والناقد هو مؤلف : كولردج (١٩٦٠) دراسات فى الشعر والمسرح (١٩٦٠) قضية الحداثة (١٩٩٩). ويجمع هذا الكتاب الأخير شمل مقالات وفصول له متناثرة فى أماكن عدة منذ خمسينيات القرن الماضى. من هذه الفصول ما يتناول موضوعات عامة مثل مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث، والشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة، وتطور الشعر العربى الحديث، وبدايات الرواية العربية، والثوابت فى الأدب العربى الحديث. ومنها ما يتناول أعمالاً أدبية لأدباء بعينهم مثل شوقى وصلاح عبد الصبور ومنير رمزى ويحيى حقى وعبد الرحمن الشرقاوى وبهاء طاهر ومحمود دياب وطه حسين وعبد الواحد لؤلؤة. ومنها ما يسبح فى آفاق غربية إذ يتحدث عن ت.س.إليوت وأ.أ.رتشاردز وجورج واطسون والمسرح الإنجليزى المعاصر.

(*) مقدمتى لمختاراتى من شعره ، نشرت فى مجلة "أدب ونقد" (مايو ٢٠٠٩).

يتخلل هذا حوار أجراه عبد النبى اصطيف مع بدوى مداره الشعر العربى الحديث والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى.

والمترجم هو الذى نقل إلى العربية : الإحساس بالجمال لجورج سانتيانا (١٩٦٠) العلم والشعر (١٩٦٠) ومبادئ النقد الأدبى (١٩٦٣) لرتشاردز(*)، الحياة والشاعر لستفن سبندر (١٩٦٠) الشعر والتأمل لجورج روستريفور هاملتون (١٩٦٣) الفكر الأدبى المعاصر لجورج واطسون (١٩٨٠) مختارات من شعر فيليب لاركن (١٩٩٨) ومآسى شكسبير الأربعة الكبرى: هملت، عطيل، مكبث، الملك لير، فضلاً عن مسرحية ج.م. سنج "الراكبون إلى البحر" وقصائد لإليوت وييتس وغيرهما.

وهو الذى نقل إلى الإنجليزية : سارة للعقاد، قنديل أم هاشم ليحيى حقى، السلطان الحائر وأغنية الموت لتوفيق الحكيم، اللص والكلاب (بالاشتراك مع تريفور لى جاسيك) لنجيب محفوظ، ومختارات من الشعر العربى الحديث لعدة شعراء، وسبع قصائد للحلاج.

والمحرر هو الذى حرر – بالإنجليزية والعربية – مختارات من الشعر العربى الحديث (١٩٧٠) وثلاث مسرحيات من خيال الظل لابن دانيال (بالاشتراك مع بول كال وديريك هوبوود ١٩٩٢) و"الأدب العربى الحديث" (١٩٩٢).

وحصاده باللغة الإنجليزية لا يقل عن ذلك وفرة، بل هو أكبر حجما : كُتُب عن كولردج ناقدا لشكبير، مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث، خلفية شكسبير، الأدب العربى الحديث والغرب، المسرح العربى الحديث فى مصر، بدايات المسرح العربى، موجز تاريخ الأدب العربى الحديث.

أما حصاده الشعرى – الصغير حجما الكبير قيمة – فيتمثل فى كتابين : رسائل من لندن (صدر فى الإسكندرية عن دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات عام

(*) كتب الدكتور جابر عصفور سلسلة من المقالات عن نقد رتشاردز، من خلال ترجمات بدوى، فى جريدة "البيان" الإماراتية عام ١٩٩٩ وأدرجها فى كتابه "فى محبة الأدب" ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣.

١٩٥٦) وأطلال ورسائل من لندن (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩). وكل مختاراتي هنا مأخوذة عن الكتاب الأول.

يقول إدوار الخراط في مقالته المسماة "برحات فسيحة خضراء" (مجلة القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣):

"الأمر الذي قد لا يكون معروفا بما فيه الكفاية هو أن بدوي ربما كان من أوائل رواد الشعر الحر بالعربية.

كان قد كتب الشعر منذ أواسط الأربعينات، على الطريقة الرومانتيكية التي كانت سائدة حينذاك ولكن مع تميز نغمة شخصية خاصة به وحده بالتأكيد.

ومنذ تاريخ مبكر - في ١٩٥٣ - كتب بدوي شعرا على نمط تجديدي كامل وخالص، بل على نمط فيه مغامرة حقيقية في الشكل والمضمون معا إذ كان يمزج، بحساسية وبراعة، تفعيلات تقليدية مختلفة ليصوغ منها إيقاعا موسيقيا غير مسبوق بلغ من الرهافة والرقة ما يدفع بعض القراء أن يخلطوا - في غير فطنة - بين هذا الشكل وبين "قصيدة النثر" التي يرفضها بدوي رفضا حازما".

لم تحدث هذه القصائد صدى يُذكر في وقتها، وربما لم تكن ماثلة في الذاكرة الثقافية حتى يومنا هذا. ولكنها - إن لم أكن مخطئا خطأ فاحشا - من أنضج نماذج التجديد الشعري العربي في منتصف القرن العشرين.

أوردت قبل القصائد مقدمة بدوي لها - وهي مؤرخة في يناير ١٩٥٦ - لما تلقيه من أضواء على تجربته الشعرية. وهي مقدمة لا تقل أهمية عن مقدمة لويس عوض لديوانه "بلوتولاند" أو - في فترة لاحقة - مقدمة أنسي الحاج لديوانه "لن" (١٩٦٠). تكشف المقدمة عن الوعي المبكر لهذا الرائد الذي لم تكن تجاربه ذات أهمية تاريخية وحسب، وإنما هي ذات أهمية باقية تتجاوز أوراق التقويم على الحائط. تسقط الأوراق ولكن القصائد تظل باقية.

كتب الشاعر والباحث فوزي العنتيل نقدا لديوان "رسائل من لندن" في مجلة "الأدب" (يوليه ١٩٥٦) من منظور اجتماعي (اشتراكي؟) هادف فرأى أن هذه

القصائد "لون حاد من الاعترافات النفسية، لا يحمل غاية أكثر من الاهتمام الذاتى"، وأن مختاراته من شعر الصبا "تحمل قيمة فنية ضئيلة ، والوحدة البنائية مفقودة فيها" . إن أفكار الشاعر "انعزالية"، وثورته الفكرية "غير منتجة لأنها لا تستهدف التغيير، ولأنها تنبع من داخل فردية النفس وتصب فيها". ويرتفع نقد العنتيل إلى طبقة صوتية حماسية، تحمل كل آثار دياجوجية العهد الناصرى، حيث يقول : "لقد استنفد الشاعر كل طاقته فى هذا التفكير المضنى فاحتملته الأمواج بعيدا عن دفء الجماعة، عن احتكاك الأجساد والسواعد المتلاحقة البناءة، وعن وهج الشمس المتجدد فى كل صباح، ممتزجا بالعرق من أجل ما يمكن تحقيقه بالفعل" (قارن شكوى محمود أمين العالم من حزن صلاح عبد الصبور وكآبته بينما سواعد من حوله تبنى السد العالى!)

وهذا كله – هل أنا بحاجة إلى أن أقول ذلك ؟ – هراء.

ردّ عليه مصطفى بدوى وقتها ردا مفحما فى مقالة من عشر صفحات عنوانها "الذاتية فى الشعر" تجدها فى كتابه "دراسات فى الشعر والمسرح"، فليرجع إليها من شاء.

وقد خاض بدوى – خلال حياته الأدبية – معارك أخرى ودخل فى مساجلات خرج منها جميعا ظافرا : مساجلة مع صلاح عبد الصبور حول قصيدة هذا الأخير " سونيتة قاهرية" على صفحات مجلة "الأدب" (مارس ١٩٥٦/ مايو ١٩٥٦) ومساجلة (بالإنجليزية) مع إدوارد سعيد على صفحات "ملحق التايمز الأدبى" ردا على نقد سعيد لكتاب بدوى "مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث" (تجد ترجمة لنصوص هذه المساجلات فى أعداد نيسان ١٩٧٧ وتموز ١٩٧٧ من مجلة "الأقلام" العراقية). قد ألقم الناقد المصرى – وإن يك يحمل جواز سفر بريطانيا – الناقد الفلسطينى هنا حجرا، وألجأه إلى الصمت (انظر مقالة لصبرى حافظ عن هذه المساجلة فى عدد تموز ١٩٧٧ من مجلة "الأقلام" سالفة الذكر).

محمد مصطفى بدوى – كما دعوته فى كتابى تساعية نقدية" مكتبة الآداب

٢٠٠٧ – هو شاعر النظر إلى الداخل. لا أريد أن أكرر هنا ما قلته هناك، وإنما أحيل القارئ إلى مقالتى تلك إن أراد المزيد. حسبى أن أقول هنا إنه شاعر استبطانى يبحث عن الجوهر ولا تغره القشور. فى شعره نبرة من الحيرة الكونية والمضض الوجودى والتأرجح بين الأضداد الأبدية : الإيمان والإنكار، الزهد واللذة، الحرية والقيد. هذا شاعر إنسانى يستحق أن يُقرأ وأن تعاد قراءته، لأنه أعمق من أن تدركه النظرة السطحية أو تستنفد أبعاده. هنا التحام وثيق بين الوجدان والفكر، ومرآة عاكسة لأزمات الضمير وصراعات الروح والبدن، واقتحام رائد لمناطق جديدة من الخبرة الشعورية والفكرية وأساليب الأداء الشعرى على السواء.

وحيد النقاش(*)

في الثلاثين من أكتوبر ١٩٧١ رحل عن عالمنا الناقد والمترجم والقاص وحيد النقاش عن أربعة وثلاثين عاماً. هصرت يد المنية - غير راحمة - هذا الفتى الجميل - هذا الأدونيس الذي عشقته ربة الحب والجمال - قبل أن يكتمل عطاؤه، وقد كان مبشراً بخير كثير.

ولد وحيد في قرية ميت سمنود مركز أجا دقهلية في ٦ مايو ١٩٣٧، وتخرج في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، واشتغل في مركز الفنون الشعبية، ثم محرراً أدبياً بالأهرام في ١٩٦٢، ثم سافر إلى باريس عام ١٩٦٧ حيث أعد رسالته للدكتوراه في جامعة السوربون عن تطور الواقع الاجتماعي في مصر من خلال الفن المسرحى ولم يمهله المرض طويلاً ليجنى ثمرة هذه البذور.

كان لموته رنة حزن عميق في قلوب الأدباء والأصدقاء والقراء. خصصت له مجلة "الآداب" البيروتية - وكان من كتابها - ملفاً في عدد ديسمبر ١٩٧١ شارك فيه سهيل إدريس وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى (بقصيدة) وسليمان فياض وسامى خشبة وأبو المعاطى أبو النجا. وقدم صبرى حافظ (وهى إحدى حسناته القليلة) ببليوجرافيا قيمة بأعماله ما بين كتب مترجمة ومواد منشورة بالصحف والدوريات. كتبت مجلة "الطليعة" في رثائه (عدد ديسمبر ١٩٧١): "تميزت كتاباته بالتركيز على البعد الاجتماعي في العمل الفنى دون إغفال العناصر الجمالية، الموروث منها والمأثور عن إنجازات العصر".

وكتب غالى شكرى تحت عنوان "الحلم والعاصفة" يؤكد جانباً مهماً من جوانب شخصية وحيد هو الصلابة الفكرية والعزم الراسخ المتوارين وراء مظهره الرقيق : "وحيد النقاش، صاحب الوجه الملائكى الهادئ والقلب الطيب والملامح الوديعة، كان حاداً عنيفاً أقصى درجات الحدة والعنف، فيما بينه وبين نفسه. ذلك أنه بمجرد أن يرى بداية الخيط حتى يمضى معه إلى النهاية مهما حدث، وأيا كانت

(*) مقدمتى لمختاراتى من أعمال وحيد النقاش لمجلة "أدب ونقد" (يوليو ٢٠٠٨).

التنائج، فالحلول الوسط تصيبه بغثيان روحى إلى آخر المدى" (ذكريات الجيل الضائع، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢، ص ١٧٢).

اخترت لهذا "الديوان الصغير" خمسة نصوص من وحيد تمثل أهم جوانبه: قاصا، وناقداً أدبياً، ومترجماً. "الموجة الأولى" أقصوصة منشورة في مجلة "الآداب" البيروتية (نوفمبر ١٩٥٧) لا تخلو من رومانسية الشباب وعاطفتيه المسرفة ودموعه (تذكر أن الكاتب كان وقتها في العشرين). ولكنها تحمل ما هو أكثر من ذلك: تحمل وعياً ناضجاً سابقاً لسنه بالتحام الحب والمعاناة في دنيانا هذه، وقران الصحة والمرض، وحس الاغتراب الذي لا يفتأ ينوش كل اتصال إنساني. تستخدم القصة (المروية بضمير المتكلم) تقنية الرسائل على نحو بارع يحدث تنويعاً في نغمة القص.

ومن مقالات وحيد النقدية اخترت ثلاثاً أحسبها من أجمل ما جرى به قلمه: مقالته عن كتاب يحيى حقى "خطوات في النقد" (مجلة المجلة، أكتوبر ١٩٦١) ومقالتين عن كتاب سارتر "ما الأدب ؟" بترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ومجموعة سليمان فياض القصصية الأولى "عطشان يا صبايا" (مجلة المجلة، سبتمبر ١٩٦١). في هذه العروض النقدية يتمكن الكاتب - بإيجاز محكم - من أن يقول الكثير في حيز صغير. وتبقى في الذاكرة - بعد أكثر من أربعين عاماً من قراءة المرء لها لأول مرة - عبارات لا تُنسى من قلم وحيد: ملاحظته - مثلاً - أن كتاب حقى "كبعض الظواهر الطبيعية ظل يتكون ببطء على مر الزمن"، أو ملاحظته أن في بعض أقاصيص فياض "رنة تكاد أن تكون تقليداً مباشراً للكاتب الأمريكى المعاصر شتاينبك"، أو شكواه (التي لا أوافقه عليها) من لغة غنيمى هلال القاموسية والبعيدة أحياناً عن روح العصر (كقوله "الغمر من الرسامين" بمعنى المجهول أو الردئ، أو قوله: "تكون على ذكر من فكرة من الأفكار" بمعنى متذكرين أو على معرفة أو وعى). هذه الأمور - في رأيى - من أجمل خصائص لغة غنيمى هلال، واختلافى هنا مع وحيد اختلاف مزاجى، لكونى - وإن أكن متخصصاً في الأدب الإنجليزى - منحدراً من سلالة العقاد والمازنى وشكرى والرافعى والزيات والخولى وعلى أدهم وأضرابهم.

ومن ترجمات وحيد اخترت ترجمته قصيدة للشاعرة نيللى ساخس الحاصلة

(بالاشتراك مع صموئيل عجنون) على جائزة نوبل للأدب في ١٩٦٦، وهى منشورة في جريدة "الأهرام" (٢٥ نوفمبر ١٩٦٦). كانت ساخس (١٨٩١ - ١٩٧٠) شاعرة ألمانية اللغة ولدت في برلين، وبدأت تنظم الشعر في سن السابعة عشرة. وحين تولى النازيون مقاليد الحكم في بلادها عاشت في عزلة تلتمس عزاء في كتابات المتصوفة الألمان واليهود. وفى ١٩٤٠ تمكنت من الفرار إلى السويد حيث تبلور صوتها الشعرى، جامعة - في مركب واحد - بين رمزية هلدرلن ورلكه، والسيريالية، والعهد القديم. وإنه لما يشرف وحيد أن يكون له من اتساع الأفق، ورحابة النظرة الإنسانية، والرغبة في معرفة ما لدى الآخر - ولو كان عدوا - ما يجعله ينقل نموذجاً من الأدب اليهودى إلى العربية في وقت مبكر كعام ١٩٦٦.

ولمن يريد الوقوف على ترجمات وحيد - وهى جانب مهم من إنجازه - أن يرجع إلى الكتاب القيم الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة في ٢٠٠٤ تحت عنوان "إسراءات الرجل الطيف" بإعداد وتقديم عبير سلامة، وإن وجب التنبيه إلى أنه لا يشمل كل ترجماته، فهو لا يشمل مثلاً ترجمته لمسرحية فرناندو آرابال القصيرة المسماة "جرنيكا" والمنشورة في مجلة "الآداب" البيروتية (أغسطس ١٩٧٢) كما لا يشمل - بطبيعة الحال - أعماله المترجمة الكبيرة مثل "ثورة ماو الثقافية" لألبرتو مورافيا (دار الآداب، بيروت ١٩٦٨) ومسرحية سارتر "نساء طروادة" (دار الآداب، بيروت ١٩٦٧).

وحيد النقاش - عندى - أنبغ أبناء أسرة مليئة بالنبوغ الأدبى والصحفى - رجالا ونساء، آباء وأبناء - بل هو أعز مكاناً، في عقلى ووجدانى، من أخيه الأذيع صيتا. في كتابة وحيد نبرة من الألم الوجودى والمضض الروحى والحيرة الأيديولوجية لا نجدها في كتابات رجاء الأقرب إلى اليقين القطعى، والأجهر صوتاً في مناداتها بالعروبة والاشتراكية. يصعب أن نتصور مدى الخسارة التي منينا بها برحيل وحيد النقاش، ولكن كتاباته وترجماته - وهذه إثارة منها - باقية لا ترحل.

غالب هلسا(*)

(١٨ ديسمبر ١٩٣٢ – ١٨ ديسمبر ١٩٨٩)

تومئ خريطة الطوالع إلى أن غالب هلسا – بعد غياب طويل عن الذاكرة الثقافية – قد بدأ يحتل مكانه اللائق به: واحداً من أعظم الروائيين العرب في القرن العشرين، قامة تقف جنبا إلى جنب – متقدمة خطوة أو متأخرة أخرى – مع رجال من طبقة إدوار الخراط والطيب صالح وعبد الرحمن منيف وشفيق مقار وحليم بركات وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني. من مظاهر هذه اليقظة المحمودة – وإن جاءت متأخرة – أن بلده الأردن كرمه ومنحه جائزة تقديرية في الآداب بعد سنوات من رحيله، واحتفلت رابطة الكتاب الأردنيين بصدور كتاب عنوانه "غالب هلسا مفكراً".

ومن مظاهرها مقالات "غالب هلسا المصري" ليوسف القعيد (مجلة المصور ٣/ ٨/ ٢٠٠٧) و "غالب هلسا.. اعترفوا بقيمته بعد ١٥ عاماً من رحيله" لمحمد رفاعى (جريدة القاهرة ٢٩/ ٢/ ٢٠٠٨).

ومن العقوق الذي أربا بنفسي عنه أن أغفل ذكر "كتاب في جريدة" (الملحق المجانى لجريدة الأهرام) الصادر في ٣ فبراير ١٩٩٩ تحت عنوان "غالب هلسا: مختارات مع رسوم لأنا بوغيجيان" وفيه طائفة صالحة من أقاصيصه وفصول من رواياته.

لغالب هلسا من الروايات: الضحك (١٩٧١) الخماسين (١٩٧٥) السؤال (١٩٧٩) البكاء على الأطلال (١٩٨٠) ثلاثة وجوه لبغداد (١٩٨٤) نجمة (١٩٩٢) سلطانة (١٩٨٧) الروائيون (١٩٨٨).

وله من المجاميع القصصية: وديع والقديسة ميلادة (١٩٦٩) زنوج وبدو وفلاحون (١٩٧٦).

(*) مقدمتي لمختاراتي من أعمال غالب هلسا لمجلة "أدب ونقد" (يونيه ٢٠٠٨).

وله في النقد الأدبى "قراءات في أعمال يوسف الصايغ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينه والمومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة" و "أدباء علمونى.. أدباء عرفتهم" (١٩٩٦) وفيه فصول عن الزير سالم، وروبرت لوى ستفنسن، وهمنجواى، ودوس باسوس، وفوكنر، وابن المقفع، وحسين فوزى وطه حسين، وإميل توما، وأحمد فؤاد نجم، والأبنودى، ويحيى الطاهر عبد الله، وتيسير سبول. وقد جمع مقالاته وقدم لها ناهض حتر.

وكتب مقالات عن قصص محمد خضير، و "فساد الأمكنة" لصبرى موسى، والمكان في الرواية العربية، ورواية هوارد فاست "سبارتاكوس"، وملامح الأدب الشعبى في الأردن، وشباب همنجواى، وبرخت ابن القرن العشرين، والبطل المهزوم في مجموعة سليمان فياض "عطشان يا صبايا"، ومجموعة "أحزان حزيران"، وأقاصيص إبراهيم أصلان، ومجموعة "الكبار والصغار، لمحمد البساطى. ودخل في جدل مع محمود أمين العالم حول الأدب والموقف السياسي.

وعلى صفحات "جاليرى ٦٨" كتب عن "الأدب الجديد: ملامح واتجاهات"، وملاحظات حول دفاع الدكتور شفيق مجلى، أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية آداب جامعة القاهرة، عن الغموض، والفلسفة وعلم الجمال.

وعلى صفحات مجلة "الآداب" البيروتية كتب تعليقات على قصص وأبحاث منشورة في أعداد سابقة من المجلة حيث تناول أعمالاً لغالى شكرى ومحمد يوسف نجم ومحمد حيدر ورشاد أبو شاور (رد عليه هذا الأخير في عدد لاحق من "الآداب" تحت عنوان "ليس هذا بالنقد..") وأحمد سويد وجليل القيسى ومحمود دياب.

وله في الفكر الفلسفى: "العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية" (١٩٨٠) ومقالات عن ابن رشد بين يدى الدكتور محمد عاطف العراقى، والتركيبة الجبرية الأحادية الجانب والمعادية للديمقراطية في تكوين الإنسان العربى، وموسى والتوحيد واليهود في رأى فرويد، والثورة والأنموذج،

وإبـراهيم النظـام، وكتـاب إريـك فـروم "الخـوف مـن الحريـة"، و "الحاجـة إلى الفلسفة"، وجدل مع الدكتور فؤاد زكريا – أعظم مفكر فلسفى عربى بقيد الحياة اليوم – تحت عنوان "تحقق العقل". وقد علق فؤاد زكريا – على صفحات مجلة "الآداب" البيروتية – على بعض هذه الكتابات فوضع يده على نقاط ضعف جدية في فكر هلسا الفلسفي ومنهجه في الاستدلال.

وترجم من الأدب الأمريكى الحديث أعمالاً لفوكنر ود. سالنجر، وكتاب "جماليات المكان" لجاستون باشلار، ومقالات عن رواية جريام جرين "العامل الإنسانى"، ومسرح سبعينيات القرن العشرين في إنجلترا، ومقالة لدافيد دى بويس عنوانها "جورج جاكسون: هل هو شهيد أم قديس أم وغد ؟"، و "قضايا جماليات دستوفسكى" لميخائيل باختين.

كانت عملية الاختيار من أعمال غالب هلسا بالنسبة لى عملية مؤلمة: فكل عمل أستبعده كان بمثابة اقتطاع فلذة من لحم إبداعه الحى، وأعماله كل عضوى تتراسل أجزاؤه وتتعاضد. ولكن لم يكن – أمام قيود الحيز المكانى – بد من إجراء مثل هذه الجراحة.

اخترت من قصصه القصيرة "الخوف" المنشورة في عدد فبراير ١٩٧١ من "جاليرى ٦٨" ثم في مجموعته القصصية "زنوج وبدو وفلاحون" (الطبعة الثالثة ٢٠٠٢، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن). هذه دراسة عميقة للعلاقة بين الدافع الجنسى والوضع الطبقى تذكرنا – من بعض الزوايا – بقصة يوسف إدريس "قاع المدينة"، ولكن معالجة هلسا أعمق كثيراً. وهى تمس وترا غائراً في الوجدان حين تنتهى بتنكر الشاب للمرأة التي أحبته حباً صادقاً، وصوت نحيبها وهى تهبط درجات السلم يائسة بعد أن أدركت أنه بالداخل، لا يريد أن يفتح الباب لها.

ومن رواياته اخترت الفصل الأخير من رواية "الخماسين" (دار الثقافة الجديدة، إبريل ١٩٧٥) وفيه دراسة أخرى عميقة للإحباط الجنسى حين يقترن بحس الاغتراب وضياع الزمن هدرا والندم على فرص ضائعة (في مقالة لأحمد عمر

شاهين عن رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" - مجلة "الموقف العربي" يناير ١٩٨٥ - يقرر الكاتب، محقاً، أن "الهم الجنسي هو المحرك الأول" في روايات هلسا، ويقارنه، غير محق، بالروائي الأمريكي هنري ميلر).

ومن مقالاته اخترت "تقاليد نقدية جديدة على هامش النظرية الاشتراكية في الفن" (جريدة المساء ٣٠/ ١٠/ ١٩٦٩) حيث يناقش عدد أكتوبر من "جاليري ٦٨". وليس أقل منجزات هذه المقالة شأناً أنها توجه ضربة قاتلة- ونهائية فيما أعتقد - إلى صيت تلك الأكذوبة النقدية المسماة إبراهيم فتحي (وآخر من حاول الترويج لها، على نحو يدعو للرثاء، هو الروائي فتحي إمبابي على صفحات عدد فبراير ٢٠٠٨ من مجلة "أدب ونقد"). كم نحن بحاجة إلى ناقد له صرامة غالب هلسا وقدرته على إماطة اللثام عما تحفل به الحياة الأدبية من أباطيل وأوهام.

ومن ترجماته اخترت سبع قصائد من الشعر الإنجليزي والأمريكي الحديث شفع بها ترجمته مقالة الناقد أ. آلفاريز "الشعر الجديد أو تخطي مبدأ الكياسة" (مجلة الأقلام، بغداد آذار ١٩٧٧). تتنوع هذه القصائد ما بين الهدوء التأملي (جون وين) والغوص على ينابيع الغريزة البدائية (تدهيوز) والعقلانية الذكرية (جفري هيل) والحساسية الأنثوية (آن سكستون). ولكنها ترسم أفقاً غنيا بحالات نفسية متباينة يثري بعضها بعضاً، بالتوازي أو التضاد أو التجاور.

لقد كتب عن غالب هلسا كثيرون (صبري حافظ، خيري شلبي، محمد المخزنجي، حسين عيد، صبحي فحماوي، فخري صالح، زينب منتصر، إبراهيم خليل، أحمد يوسف داود، ماهر شفيق فريد، يعقوب هلسا، بهاء طاهر... إلخ) وأجريت معه لقاءات (مع يمنى العيد... إلخ). لكن أعمق استبصار بعمله هو، في تصوري، مقالة إدوار الخراط المسماة "ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً" في كتاب الخراط" ما وراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللا واقعية" (الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧) ومنها أسوق هذه السطور قبل أن أدع القارئ وجها لوجه مع نماذج من إبداع غالب هلسا - قاصاً وروائيا وناقداً ومترجماً :

"العالم الروائى عند غالب هلسا (١٩٣٢-١٩٨٩) عالم واحد، متنوع المناحى وله عمق، لكنه محدد، متواتر القسمات ومتساوق الخصيات، يدور أساساً حول شخصية الراوى التي تأتينا أحياناً بضمير المتكلم، أو أحياناً أخرى بضمير المفرد الغائب الذي يتبدى سريعاً على أنه قوى الحضور، ومركزى، وينبثق العالم الروائى منه، وهو أساساً قناع شفيف حيناً وسافر أحياناً لشخصية الكاتب نفسه، بل إنه يتخذ اسمه.

ويمكن من بين اختيارات عدة أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية هي دون أولويات: أولا العمل السياسي السرى الثورى غالباً وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانياً التورط الشبقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والإشباع – وثالثاً وأخيراً ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة في النهاية".

مجدى وهبه
ببليوجرافيا

١) أعمال باللغة العربية

كتب ومقالات ودراسات

- مطالعات فى الأدب والسياسة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠.
- الأدب المقارن، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩١.
- له مقالات متفرقة بالعربية والإنجليزية والفرنسية، لم يجمع أغلبها بعد بين دفتى كتاب، فى الصحف والمجلات والدوريات الآتية:

Le Courier de l'UNESCO; Journal of World History (UNESCO): Encounter (London); Journal of Arabic Literature (Leyden); Fusul (Cairo); Alam Al-fikr (Kuwait); Al-Qahira (Cairo); Shmu' (Nicosia); Al-Ahram Al-Iqtissadi (Cairo); As-siyassa Ad-dawliya (Cairo),Al-Ahram (Cairo); Al-Masrah (Cairo); Hiwar (Beirut).

تتناول:

- مسرحيات شكسبير التاريخية والسياسية
- الحياة البدائية فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر.
- رواية باسترناك "دكتور جيفاجو"
- التنظيم الاقتصادى والاجتماعى لقاهرة القرن ١٨.
- أزمات المثقف العربى المعاصر
- عرض لكتاب ألبير حورانى (المؤلف بالإنجليزية) "الفكر العربى فى عصر الليبرالية (١٨٧٨-١٩٣٩)".
- عرض لكتاب د. محمد مصطفى بدوى (المؤلف بالإنجليزية) عن بدايات المسرح العربى.
- أية أيديولوجيا؟
- ملحمة "بيولف" الأنجلوسكسونية.
- فى قلق المثقفين العرب

ترجمات

أعمال مترجمة من اللغة الإنجليزية / واللغة الفرنسية إلى اللغة العربية

- فرانز كافكا، رسائل إلى ملينا (بالاشتراك مع أحمد أبو زيد).
- فرانز كافكا، رسالة إلى أبى (بالاشتراك مع أحمد أبو زيد) فى كتاب : لمحات عن كافكا (بالإنجليزية والفرنسية والعربية) القاهرة يونيه ١٩٥٤.
- ستفن سبندر، وظيفة الشاعر، جريدة الأهرام (ضاع منى تاريخها).
- قدماء الإنجليز وملحمة بيولف، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٤.
- صمويل جونسون، راسلاس أمير الحبشة (بالاشتراك مع كامل المهندس) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٩.
- جيفرى تشوسر، حكايات كانتربرى (بالاشتراك مع د. عبد الحميد يونس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- جان جيرودو، لن تقوم حرب طراودة، مجلة المسرح، القاهرة، مارس ١٩٦٤.
- جان أنوى، أرديل، مجلة المسرح، القاهرة فبراير ١٩٦٥.
- كتب مقدمة لترجمة الفنان رمسيس يونان لديوان آرثر رامبو، "فصل فى الجحيم"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.
- راجع ترجمة محمد عنانى لمقالة جون دريدن "فى الشعر المسرحى" وكتب لها مقدمة طويلة، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٤.
- راجع على الأصل اللاتينى ترجمة د. ثروت عكاشة للقصيدتين التاليتين : مسخ الكائنات لأوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

  فن الهوى لأوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.

أعمال مترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية/ ومن اللغة الفرنسية.

- Ibrahim Abd El-Qader El Mazini. Ibrahim The Writer. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1976.
- Taha Huesein, The Dreams of Sheherazade. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1974.
- René Huyghe. Three Lectures on Art. Cairo: National Bank of Egypt, 1965.

- Saheir el Kalamawi, 'Nanny Karima and the Hammam', in Mahmoud Manzalaoui (ed.) **Arabic Short Stories 1945-1965**, The American University in Cairo Press, second printing 1986.

٢) أعمال باللغة الإنجليزية (والفرنسية)

Cutlural Policy in Egypt. UNESCO, 1972.

Alessandro Manzoni: A Centenary Tribute, Cairo: Instituto Italiano di Cutlura per la R.A.E., 1973.

"Madame de Genlis in England", Comparative Literature XIII, Summer 1961.

"Mary Hays, Novelist and Dreamer", The Annual Bulletin of English Studies, 1953.

"Pride and Primitivism in the Eighteenth Century", The Annual Bulletin of English Studies, 1954.

"La Mort Ambigué", in Allusion à Kafka. Le Caire, 1954.

"A Note on the Manner of Concluding in Rasselas", Cairo Studies in English, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, 1959.

"Vissarion Bielensky and the Dilemma of Nationality", Cairo Studies in English. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, Vol.XXXII, 1978.

"George Eliot and Ludwig Feuerbach", in Centenary Essays on George Eliot, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981.

"Textual Relations and Encyclopaedic Order in the Work of Larousse", Alif, The American University in Cairo, Spring 1982.

"An Anger Observed", Journal of Arabic Literature, 1987.

(نقل هذه المقالة إلى العربية زهير على شاكر فى كتيب يحمل عنوان "غضب مرتقب" مطبعة المدنى القاهرة ١٩٩١، والمقالة تحليل لـ "رسالة فى الطريق إلى ثقافتنا" لمحمود محمد شاكر)

رسائل جامعية (غير منشورة)

- The Treatment of Villains in Polemical Novels 1780-1815, University of Oxford 1953 (B. Litt).
- The Literature of Polite Education in England from 1780 to 1800, University of Oxford 1957 (Ph.D.)

قواميس (إنجليزية / عربية / فرنسية)

- Al-Nafees, Egyptian Interational Publishing Company Lorgman, Cairo 2000.
- An Arabic Phrase Book for Use in the U.A.R., Hachette L.D.F., Cairo, 1964.

- An English-Arabic Vocabulary of Scientific, Technical and Cultural Terms, L.D.F., Cairo, 1968.
- "Contribution a l"Etude du Vocabulaire Arabe de la Critique Litteraire" (with Charles Vial). Arabica XVII, Fasc,1, 1970.
- A Dictionary of Cinema, English-French-Arabic (with Ahmad Kamil Mursi), Ministry of Culture: General Egyptian Book Organization, Cairo, 1973.
- A Dictionary of Literary Terms, English-French-Arabic. Beirut: Librairie du Liban, 1974: 2nd edition, 1985.
- A Dictionary of Arabic Linguisitc and Literary Terms (with Kamil El Muhandis). Librairie du Liban, Beirut, 1979: 2nd edition, 1984.
- A Dictionary of Mdoern Political Idiom, English-French-Arabic, with an index of French and Arabic Terms (with Wagdi Rizk Ghali) Beirut: Librairie du Liban, 1978; 2nd edition, 1986.
- "Al Mukhtar", A Concise English-Arabic Dictionary. Beirut: Librairie du Liban, 1989.

كتب حررها باللغة الإنجليزية / والفرنسية

- Vues sur Kierkegaard, S.O.P., Cairo, 1958.
- Johnsonian Studies. S.O.P. Cairo, 1962.
- Cairo Studies in English. S.O.P. Cairo, 1954-1966.
- Sixteenth and Seventeenth Century Verse. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, 1958; 3rd edition, 1971.
- Bicentenary Essays on Rasselas. Cairo, 1959.
- Centenary Essays on George Eliot. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981.

كتابات عن مجدى وهبه

- Cairo Studies in English: Essays in Honour of Magdi Wahba, Special issue 1990, The Department of English Language and Literature, University of Cairo (Contains: 'Foreword' by Hoda Gindi, "A Biographical Note' by Maher Farid, 'Homage to a Teacher' by Mohammad Enani)
- د. فاطمة موسى محمود، دراسات عن جونسون، مجلة المجلة، القاهرة أغسطس ١٩٦٢ (أعيد طبعها فى كتابها : بين أدبين - دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٥).
- د. لويس عوض، حوار الشاطئين ، فى كتابه : ثقافتنا فى مفترق الطرق ، دار الآداب، بيروت، نوفمبر ١٩٧٤ ونشرت المقالة لأول مرة فى جريدة الأهرام

٢٦/ ١/ ١٩٧٣).

- ماهر شفيق فريد ، هوامش ثقافية، دار البستانى للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٤ (مقالة : النفيس : معجم إنجليزى - عربى للألفية الثالثة).
- ماهر شفيق فريد ، دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ (مقالة "مجدى وهبه مترجما" - نشرت لأول مرة فى مجلة : أدب ونقد، القاهرة مارس ١٩٩٧).
- د. مينا بديع عبد الملك، مجلة إبداع، القاهرة نوفمبر ١٩٩٥.
- فريدة النقاش، مجلة أدب ونقد، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٦.

سامي خشبة

لم يكن سامي خشبة الذي فقدناه في الخامس والعشرين من شهر يونية ٢٠٠٨ مجرد ناقد أدبي وإنما كان ذلك الشئ النادر: كان ناقداً للفكر يستند إلى خلفية أيديولوجية واضحة المعالم هي - في مرحلته الباكرة - اليسار المستنير رحب الآفاق، وثقافة فلسفية عميقة، ومعرفة واسعة بالعلوم الإنسانية، ومن ثم جاءت مساجلاته مع مفكرين من أمثال لويس عوض ومراد وهبة غنية بالأفكار حافزة على إعادة النظر والمراجعة وناظرة إلى المستقبل.

وفى نقده الأدبى غطى أجناساً أدبية مختلفة كالشعر والرواية والمسرح. ولكن هذا الأخير كان حبه الأكبر، ولا عجب وهو ابن الرائد المسرحى الكبير درينى خشبة. وكتابه المسمى "قضايا معاصرة في المسرح" (١٩٧٢) يضم مقالات عن ألفريد فرج وصلاح جاهين وعلى الراعى وصلاح عبد الصبور وشوقى خميس تعد من أهم نماذج النقد المسرحى العربى.

واتجاهه الموسوعى يتجلى في كتابه المسمى "مفكرون من عصرنا" (٢٠٠١) وهو سفر ضخم يقارب الألف صفحة يقدم - على نحو يتسم بالإيجاز والإحاطة في آن واحد - عشرات المفكرين والأدباء والفنانين من المصريين والعرب والأجانب، وهو يتكامل مع كتاب سابق له يحمل عنوان "مصطلحات فكرية" سعى فيه إلى توخى الدقة في تعريف المذاهب الأدبية والفلسفية والنفسية.

وكان سامي خشبة مؤرخاً للأفكار كما يتجلى في كتبه "تحديث مصر" (٢٠٠١) و "تجديد الثقافة" (٢٠٠٣) و "نقد الثقافة" (٢٠٠٤) غطت اهتماماته رقعة زمنية واسعة منذ عصر محمد على حتى عصر مبارك - وتناولت قضايا حيوية من قبيل التراث والتجديد، وعلاقتنا بالغرب، وحوار الأديان والثقافات، وتجديد الخطاب الدينى والفلسفى، وصراع الأيديولوجيات الدينية والليبرالية واليسارية واليمينية، ومشكلات العولمة، وثورة ٢٣ يوليو والثقافة المصرية.

وليس أقل إنجازاته أهمية هو ترجماته الغزيرة التي بلغت آلافاً من الصفحات

وكان من بينها "نظريات الدراما الأوربية" و "المسرح في مفترق الطرق" لجون جاسنر، و "رحلة نحو البداية: ترجمة ذاتية ذهنية" و "القفص الزجاجى" لكولن ولسون" و "قصف العقول: الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووى" لفيليب تيلور، وهى ترجمات امتازت بجمعها بين الأمانة والسلاسة.

والدور الذي لعبه سامى خشبة في صحافتنا الأدبية – على صفحات "المساء" و "الأهرام" و "الآداب" البيروتية – شاهد على عمق فكره وبعده عن السطحية ومتابعته الوثيقة للمشهد الأدبى في مصر والعالم العربى والخارج. ومقالته عن البحث عن وحدة وتنوع الثقافة المصرية في عمارة بيوت الله في آخر عدد رأس تحريره من مجلة "الثقافة الجديدة" (يونية ٢٠٠٨) – وقد ظل يرأس تحريرها لعدة أعوام وربما كانت آخر أو من آخر ما جرى به قلمه – برهان على أن هذا المثقف العضوى قد ظل حاملاً قلمه حتى اللحظة الأخيرة ونموذجاً لكبرياء الفكر وانفتاحه على العالم الخارجى وارتباطه بتراثه مما يجعله – مع التسليم بكل الاختلافات – امتداداً لمفكرين ونقاد كبار من أمثال زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا ومحمود أمين العالم.

محمود درويش لا يجلس على مقعد الغياب

ظللنا طويلا نلصق عليه بطاقة "شاعر المقاومة الفلسطينية" وشجع على ترسيخ هذا المفهوم كتاب مجلة "الآداب" البيروتية، وكتاب رجاء النقاش الرائد "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة" (١٩٦٩) ومؤرخو الشعر العربى الحديث.

وحقا كان درويش – الذى رحل عن عالمنا فى ولاية تكساس الأمريكية فى التاسع من أغسطس ٢٠٠٨. إثر جراحة قلب مفتوح – رمزا لصمود الفلسطينى فى وجه الاحتلال الإسرائيلى، وقد غدت قصائده – فى مرحلته الباكرة والوسطى – عن مذابح كفر قاسم، وبيارات فلسطين وحقولها وزيتونها وسنابلها، والجندى اليهودى الحالم بالزنابق البيضاء، ورفض الورد الآتى من القاموس، والصليب الأحمر، وقصة الحب بين شاب عربى وفتاة يهودية وقودا لحركة المقاومة بين الشباب الفلسطينى منذ صدور ديوانه الأول فى ١٩٦٠. هذا هو العاشق من فلسطين، يحن إلى خبز أمه وقهوة أمه ولمسة أمه، المغنى المشدود إلى صليبه دون استسلام، والمناضل الذى لم ينزلق قط إلى معاداة السامية أو العنصرية المضادة، وإنما ظل دائما يكتب من منظور إنسانى رحيب.

لكن درويش لم يكن مجرد شاعر من شعراء المقاومة، ندا لإيلوار وأراجون ونيرودا وغيرهم، وإنما كان أكبر من ذلك كثيرا. كان – خصوصا فى مرحلته الأخيرة– متوغلا جريئا فى أرض الحداثة، متلاعبا باللغة فى تمكن واقتدار، جامعا بين التراث الإسلامى والرموز المسيحية والإشارات الأسطورية فى مركب غنى غريب. هذا هو شاعر "لماذا تركت الحصان وحيداً" و"جدارية" وغيرهما، صاحب قصائد عظيمة من قبيل "عازف الجيتار المتجول" و"مزامير" و"القربان" و"يطير الحمام" و"غابة السنديان". إنه واحد من أعظم أربعة شعراء عرب معاصرين. والثلاثة الآخرون هم : السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس. وكل من عداهم من شعراء الحركة الحديثة – مع تقديرى لإنجازهم – يتخلفون عن هؤلاء الأربعة خطوة أو خطوات.

ولست أشك فى أن درويش كان يكره أن يحصره أحد فى خانة شعر المقاومة، فقد كتب كثيرا عن موضوعات الشعر الخالدة. من هنا كانت صيحته الغاضبة التى أطلقها منذ أكثر من ثلاثين عاما: ارحمونا من هذا الحب القاسى. لم يكن يريد أن يحبه الناس لأنه شاعر قضية سياسية، وإنما لأنه شاعر تندرج القضية السياسية، على خطورة شأنها، ضمن إطار أوسع من اهتماماته. لم يكن - بمعنى آخر - يريد أن يوزن بمعايير أيديولوجية. وإنما بمعايير استاطيقية. ونحن اليوم - من خلال البعد الزمنى - نستطيع أن نراه كذلك وأن نقدر خصب خياله، وثراء نسيجه اللغوى، وجرأة استعاراته، وتعدد مستويات نصه، وتجاور الواقع والمثال فى رؤيته للأشياء والكائنات.

عندما رحل عن عالمنا معين بسيسو - رفيق درويش فى رحلة الشعر والنضال - كتب عنه درويش افتتاحية لمجلة الكرمل التى كان يحررها (العدد ١١، ١٩٨٤) عنوانها "معين بسيو لا يجلس على مقعد الغياب" : واليوم نستطيع أن نقول نفس الشئ عن درويش . إنه لن يغيب قط، وإنما سيظل حاضرا فى لوحة المشهد الشعرى العربى الذى قلما رأى شاعرا مثله يعرف كيف يحيل القضية إلى شعر، ولا يكتفى باجترارها أو تأملها شعريا، وهو مزلق لم ينج منه شعراء آخرون كسميح القاسم وفدوى طوقان وعبد المعطى حجازى وأمل دنقل وسعدى يوسف. هنا يكمن امتياز درويش وتفوقه على معاصريه، وفى هذا يتمثل قسم كبير من قيمته الباقية.

محمود درويش ومجلة "الكرمل"

تكتسب أى مجلة أدبية قدرا كبيرا من طابعها – بل مصداقيتها – من شخصية رئيس تحريرها : أعنى شخصيته الفكرية، فلا شأن لنا بغير ذلك من جوانب حياته. رئيس التحرير هو الذى يقرر محتويات المجلة : ماذا تقول وماذا تسكت عنه، ما الأولويات التى تتقدم غيرها، أى الأقلام تستكتب، أى اتجاهات تعتنق، أى مواقف تتخذ، كيف توازن بين الباقى والعابر، بين النص الإبداعى والدرس النقدى، بين المحافظة والتجديد. رئيس التحرير هو أيضا الذى يختار شكل المجلة وطريقة إخراجها الطباعى والفنى. يتعامل مع القراء والكتاب وهيئة التحرير ومستشاريه وعمال المطبعة. يتابع ما تكتبه الأقلام عن مجلته إيجابا وسلبا، يرد حين يكون هناك ما يستوجب الرد ويسكت أو يعتذر حين يكون خطؤه أبلج لا ينتطح فيه عنزان. لايمكن أن نتصور "لانوفيل ريفى فرانسيز" بدون جاك ريفيير، أو "لوتان مودرن" بدون سارتر، أو "ذاكرايتريون" بدون إليوت، أو "سكروتنى" بدون ف.ر.ليفيس، أو "هوريزاون" بدون سيريل كونولى، أو "ذا كالندر أوف مودرن لترز" بدون إدجل ريكورد، أو "ستاند" بدون جون سيلكن، أو "ذانيو كرايتريون" بدون هيلتون كريمر.

كذلك لايمكن أن نتصور "الكاتب المصرى" بدون طه حسين، أو "الرسالة" بدون الزيات، أو "الأدب" بدون أمين الخولى، أو "الفكر المعاصر" بدون زكى نجيب محمود ثم فؤاد زكريا، أو "المسرح" بدون رشاد رشدى، أو "المجلة" بدون يحيى حقى ومن سبقوه، أو "الآداب" بدون سهيل إدريس، أو "شعر" بدون يوسف الخال، أو "مواقف" بدون أدونيس.

ومحمود درويش" الذى رحل عنا فى التاسع من أغسطس ٢٠٠٨ لم يكن شاعرا عظيما فحسب. لقد كان أيضا رئيس تحرير عظيما. لا أريد هنا (مع استثناء واحد) أن أتحدث عنه شاعرا– فقد كُتبت آلاف الصفحات عن ذلك – وإنما أوجه

النظر إلى جانب واحد من إنجازه، هو إصداره لمجلة "الكرمل" التى غدت – على امتداد ثلاثة عقود أو نحوها – واحدة من أهم المجلات الثقافية العربية، ومجلى للحضور الفلسطينى الفكرى والإبداعى فى أبهى تجلياته، مع مستوى فى الحوار والدرس والنقاش رفيع، يتعالى على الشعارات الفارغة والخطابات الديماجوجية، بعيدا عن التنابذ الحزبى والصراع على السلطة والفرقة المخزية التى نرى عقابيلها بين الإخوة– الأعداء اليوم.

لقد جمعت "الكرمل" (كان يعاون درويش فى تحريرها : سليم بركات وزكريا محمد وحسن خضر) بين نشر النصوص الإبداعية والدراسات النقدية والتعريف بأحدث تيارات الفكر الحديث (الشكلانية الروسية ، التفكيكية، البنيوية، ما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية، التاريخانية الجديدة، المادية الثقافية) من خلال أعلامها : هابرماس، رولان بارت، فوكو، جيل دولوز، فليكس جيتارى، هيدجر، دريدا، تشومسكى، باختين، تودوروف، أمبرتو ايكو، ريكور، جان بودريار، فالتر بنيامين، بيير ماشيرى. ومن التراث العربى والمقارن قدمت قراءات جديدة للنفرى، المعرى، ابن عربى والقديس يوحنا الصليب.

كانت "الكرمل" تصدر من بيروت فنيقوسيا فالقاهرة فرام الله (صورة للشتات الفلسطينى الذى يبدو أبديا!). غطت موادها رقعة واسعة من الموضوعات : أساطير الهنود الحمر وحكاياتهم، أساطير استراليا السوداء، أدب أمريكا اللاتينية، الإيروطيقية والسيريالية، آداب آسيا (صينية وتركية وأوردية وهندية ويابانية)، الموسيقى والفن التشكيلى والمسرح والسينما، الكتابة النسوية العربية، أدب الخيال السياسى.

وفى مواكبة للأحداث احتفلت المجلة فى ٢٠٠٣ بمرور عشرين عاما على رحيل أمل دنقل (٧٦/ ٧٧ – الأرقام بين قوسين فى مقالتى هذه تشير إلى رقم العدد)، وذكرى اكتشاف أمريكا فى ١٤٩٢، ورحيل ياسر عرفات (٨٢). وخصصت عددا خاصا للأدب المصرى المعاصر (حرره إدوار الخراط فى ١٩٨٤)

وعددا آخر عن الأدب المغربي في ١٩٨٧.

ونشرت المجلة قصائد لمريد البرغوتي ومنصف الوهايبي وسعدي يوسف وممدوح عدوان وأحمد دحبور وأحمد زرزور وفوزي كريم، وهاشم شفيق وغسان قطان وأمجد ناصر ومحمد بنيس وعز الدين المناصرة وحسب الشيخ جعفر وعباس بيضون وشوقي عبد الأمير وعفيفي مطر وناصر فرغلي وإبراهيم نصر الله وفدوى طوقان ومحمد اليوسفي ومحمد القيسي ووليد خانداد وسركون بولص وسميح القاسم وغيرهم، ونصوصا روائية لسليم بركات وإبراهيم عبد المجيد وإميل حبيبي، وقصصا قصيرة لإدوار الخراط ونبيل نعوم وخيري عبد الجواد وربيع الصبروت ومحمد المخزنجي وأحمد زغلول الشيطي وسعيد الكفراوي وليانة بدر ومحمود شقير، ومسرحيات لفؤاد التكرلي وسعد الله ونوس وبول شاوول، ومقالات لمحمد برادة وسليمان فياض ومجدي توفيق (له مقالة جيدة عن مصطلح "النقد التطبيقي") وأدونيس ورؤوف مسعد وإلياس خوري وحلمي شعراوي ويمنى العيد وفيصل دراج وجمال باروت وعبد الوهاب المسيري وسيد القمني وكمال أبو ديب وعلي الشوك[1] ونصر أبو زيد، ومقابلات مع عبد الرحمن بدوي (حيث يتبدى اعتداده المسرف بذاته وتطاوله على معاصريه كالعقاد العظيم) ومحمد أركون ونزار قباني وإحسان عباس وشوقي ضيف وحسن حنفي وعبد القادر القط ويوسف إدريس وعبد السلام العجيلي ومحمود المسعدي وإيتل عدنان وسعدي يوسف وفدوى طوفان وبلند الحيدري وسميح القاسم وشمعون بلاص.

وقدمت المجلة مراجعات لكتب من تأليف تشومسكي، علي أومليل، إيهاب حسن، صمويل بكيت، جان جينيه، إعجاز أحمد، هرمان ملفل، جيرار جينت، لوي ماسنيون، بيتر بروك، برخت، عابد الجابري وغيرهم.

وفي انفتاح مستنير على الفكر العالمي نشرت المجلة ترجمات من أقلام ثائر ديب، تحسين الخطيب، فخري صالح، شربل داغر، صبحي حديدي، كاظم جهاد، حسونة المصباحي، مصطفى صفوان، أنور مغيث، منى طلبة، صالح علماني، راوية

صادق، المهدى اخريف وغيرهم من المترجمين المقتدرين. ترجموا رواية كاملة للكاتب الإسرائيلى عاموس كينان، وقصصا قصيرة لكافكا وسلمان رشدى، وقصائد لسان جون برس، بازوليني، تدهيوز، فرناندو بسوا، ديريك والكوت، رنبو (ترجمة كاملة لديواني "فصل فى الجحيم" و "إشراقات")، رينيه شار، نيرودا، سفيرس، لوترايامون، باول تسيلان، تشارلز سيميك، جيفارا، آن سكستون، ديفيد معلوف، هارولد بنتر، ايليتس، رتسوس، آلان جنسبرج، فسوا فاشيمبورسكا. ومسرحيات لنتالى ساروت ورفايل ألبرتى وصمويل بكيت، ومقالات لإدوارد سعيد وترى إيجلتون ودافيد جروسمان ودافيد لودج وروجر آلن وجوناثان كللر وجورج باتاى وإيهاب حسن وفردريك جيمسون وأنطونيو غرامشى وجون برجر.

وقدمت المجلة مقابلات مع لوركا، رفاييل ألبرتى، نديم غورسيل (التركى)، ساراماجو، آلان روب جرييه، كونديرا، كارلوس فونتس، أوكتابيو باث، جوزيف برودسكى، أنطونيو بايخو الكاتب المسرحى الإسبانى (من ترجمة سهير جابر عصفور)، ميشيل ديجى.

واتسعت صفحات المجلة لرسائل رنبو من عدن، وذكريات كازنتزاكس عن رحلته إلى فلسطين، ومشاهدات مارك توين فى القدس والناصرة، واحتفلت بالحاصلين على جائزة نوبل للأدب فى سنوات مختلفة: ج.م.كوتزى، إيمرى كيرتش، ديريك والكوت، هارولد بنتر، الفريده يلينيك، غاو شينغجيان.

وفى المقدمة من هذه المواد كلها كانت تجئ مقالات درويش وقصائده، فضلا عن مقابلات معه أجراها كثيرون: عقل العويط، عباس بيضون، صبحى حديدى، بشير البكر، حسن نجمى، عبده وازن، لورد ادلير، وقصيدة عنه تحمل عنوان "مجازفة تصويرية" (٣٣) لسليم بركات وهو كاتب عظيم الموهبة وإن تكن كتابته (القصصية بخاصة) ذات مذاق بالغ الغرابة. وحوت المجلة دراسات نقدية عن شعر درويش بأقلام : بشير البكير، سيمون بيتون، أحمد دحبور، فخرى صالح، صبحى حديدى، علال الحجام (الذى كتب عن مراسلات درويش وسميح القاسم

– ٤٨/ ٤٩)، كاظم جهاد (كتب عن ديوان "أحد عشر كوكبا" ٤٧)، كمال أبو ديب (كتب عن قصيدة "يطير الحمام" ٣٢).

لكن لننتقل الآن إلى كتابات درويش ذاته، ولنبدأ بكتاباته النثرية (أعلن درويش ذات مرة أنه يحب النثر أكثر مما يحب الشعر!). لقد كتب فى رثاء ممدوح عدوان (٨٢) وسمير قصير (٨٤) ومعين بسيسو (١١) وخليل الوزير (أبو جهاد – ٢٨) وحمادى الصيد (٤٣)، ومحمد الماغوط (٨٧) وياسر عرفات (٨٢) وفدوى طوقان (٧٨).

لكن "الرثاء" ليس الكلمة الصحيحة هنا. فدرويش لم يكن شاعرا تقليديا يرثى ويهنئ ويمدح ويهجو ويصف ويتغزل. إن مراثيه، بحد ذاتها، قطع مضيئة من الاستبصار النقدى العميق، تغذوه بصيرة الشاعر الكبير (الشاعر الحقيقى كما يفضل أحمد حجازى – بحق – أن يسميه). انظر مثلا إلى قوله عن فدوى طوقان:

"صحيح أن فدوى كتبت شعرا فى التراجيديا الفلسطينية، وكيف لها ألا تكتب! لكن صوتها الخافت كان مختلفا. كان صوت المرأة العاشقة المتأملة المعذبة الوحيدة الذى لا يشبه صوتا آخر . كانت من الجماعة وخارجها فى آن معاً. لقد عاصرت شعراء النكبة ولم تكن منهم. عاصرت شعراء الحداثة العربية ولم تكن منهم. وعاصرت شعراء المقاومة ولم تكن منهم. لقد حافظت على هويتها الشعرية الخاصة بها، وحافظت على ما يشبه "الثابت" فى الشعر وهو النزعة الرومانسية. وحافظت على ما يشبه "الثابت" فى الرومانتيكية، وهو الحب خلاصا وجوابا، ومداواة للذات، ومقاومة لعالم فقد الرحمة".

أو انظر إلى قوله عن نزار قبانى:

"فى عذوبته قسوة الحرير على زبيب الصدر الغض. وفى قسوته عذوبة انتحار الأنهار فى البحر. عاشق الثنائيات الحادة والألوان الساطعة. برم بالرمادى وشروط المدنة ويجنوح الشعر إلى الخروج من الحسى إلى المجرد. إذا كانت السماء موجودة فى كل مكان، فلماذا يبحث عنها خارج مصدرها الدنيوى؟

فى وسع نرجسه أن يتسلل من صورته إلى الآخرين، فليس الحب إلا تعرف الذات على ذاتها فى حوارها مع آخر يخرجها من الصَدَفة إلى الوجود" (٣٥)

أو انظر إلى قوله عن معين بسيسو:

"معين بسيسو، مواطنا بلا وطن ومنشدا بلا نشيد، يمثل هذه الصلابة الخارقة، صلابة الحلم فى جسد يمزقه الرصاص من كل جهة ونظام. كان يدرك أن المنفى يأخذه إلى منفى آخر، وكان يدرك أنه يدور حول غزة، مجموعته الشمسية الخاصة، التى تمثل ملكية أحلامه الخاصة وذكرياته الخصوصية ولا ترتخى قبضة يده الممسكة بجمرة الحلم. وكان يؤمن بأن للقصيدة طاقة الملموس الفاعل".

هذه ليست مراثى أو كلمات مما يُلاك فى المناسبات وإنما هى جواهر نقدية لا تقل عما يقدمه أعمق الأكاديميين. وهى أيضا تستضئ ببروق الحدس الحى لا الدرس الأكاديمى المحنط. لقد كان درويش ناقدا بقدر ما كان شاعراً.

ومن كتاباته الأخرى على صفحات الكرمل مقالات عن مجزرة صبرا وشاتيلا (١٢) و"جنون أن تكون فلسطينيا"(١٦) و "فى انتظار البرابرة" (١٨- والعنوان، كما لا حاجة بى إلى أن أقول، ينظر إلى عنوان قصيدة لكافافى)، و"نكون أو نكون: هذا هو القرار" (١٨-فى إشارة إلى مونولوج هملت المشهور) و"مرثية سلام لم يولد بعد" (٥١) و"البحث عن الطبيعى فى اللاطبيعى" (٥٠) و"المنفى المتدرج" (٦٠) و"لغة حوار أم لغة اغتيال" (١٢) وجنون الحرية" (٤٦). وأورد كلمته فى حقل توزيع جوائز فلسطين لعام ١٩٩٩ فى جامعة بيت لحم (٦٢) وكلمته "البيت والطريق" فى احتفال لمدرسة كفر ياسين فى الجليل (٦٢) وكلمته فى حفل التوقيع على ديوانه "جدارية" الذى أقيم فى أغسطس ٢٠٠٠ فى رام الله. ومن هذه الكلمة الأخيرة أورد هذه السطور التى تلقى ضوءا غامرا على رفضه للجمود واجتنابه التكرار المقولب وسعيه - مع كل قصيدة جديدة- إلى ارتياد أفق جديد:

"أكتب فى كل مرة كأننى أكتب لأول مرة، وربما لآخر مرة. وسيكون علىّ، وحدى، أن أسعى منذ الآن إلى تجاوز هذه القصيدة / الكتاب لا لشئ إلا استجابة

لنزعة هدم المنجز – فالمنجز سجن – وللبحث عن الجديد – فالجديد أفق.

فإذا كان الشعر صراعا ضد الموت، بتأويلاته ومستوياته المتعددة، فإنه أيضا صراع ضد ذاته، ضد موته الاختيارى حين يصبح تقليديا ونمطيا ومألوفا، وحين يطمئن إلى أشكاله واستعاراته الجاهزة وخياله المَرُوض".

وكتب تحية إلى سميح القاسم فى عيد ميلاده الستين (٦٠) وإلى سعدى يوسف لدى بلوغه السبعين (٨١).

لكن ربما كان أهم هذه الكتابات النثرية نصه المسمى "الزمان بيروت/ المكان آب" (٢١/ ٢٢-١٩٨٦) : نص من ثلاث وتسعين صفحة يسجل، بحس مرهف ووعى يقظ، محنة بيروت الواقعة بين مطرقة الإسرائيليين وسندان الكتائبيين (قارن : "كتاب الحصار" لأدونيس و"سيرة بيروت" لحلمى سالم). هذه كتابة جارحة، لا تعرف المهادنة، تضع الإصبع –دون مراوغة– على مواضع الخلل القومى والفردى وتمس العصب العارى المكشوف الذى نتهرب جميعا من مواجهته. وتسرى فى تضاعيف النص إيروطيقية عارمة – صريحة حينا ومستخفية أحيانا – تبين كيف تندلع شهوات الجنس فى أوقات الموت والخطر، وكيف يوّلد تلامس الأجساد واحتكاكها فى زوايا مخابئ الغارات رغبات نهمة لا تعرف الحياء. إنه إيروس فى مواجهة ثاناتوس. وقد سبق إلى مثل هذه الاستبصارات فرويد وغيره من علماء النفس، وقصاصون منهم محمود البدوى فى بعض أقاصيصه.

أدع – فى الختام– نثر درويش إلى شعره. لقد نشرت "الكرمل" عددا من أعظم قصائده فى مرحلته الأخيرة وما قبلها: "يوميات ٨٨/ ٨٩" "الهدهد ٣٨" "طباق ٨١ – وهى عن إدوارد سعيد" "هدنة مع المغول أمام غابة السنديان ٣٩" "يطير الحمام ١٠" "مأساة النرجس وملهاة الفضة ٣٢" "بقايا كلام على مقعدين ١٥" "القربان ٦٦" "خرج الطريق ١٢ –وهى فى وداع معين بسيسو" . فى هذه القصائد يطرح درويش عنه عباءة "شاعر المقاومة" التى ظلت لاصقة بجلده طويلا لكى يغدو شيئا أكبر بكثير : شاعرا إنسانيا من كبار شعراء العصر فى أى لغة. يلتحم مضمونه بشكله

التحاما عضويا، يتعانق حسه الجمالى مع حسه النضالى، تتراكب مستويات نصه لغويا وتاريخيا ودينيا وأدبيا وأسطوريا، يجرب أشكالا جديدة كقصيدة النثر. انظر مثلا إلى قصيدته المسماة "نيرون" (٨٨/ ٨٩ – صيف وخريف ٢٠٠٦):

"ماذا يدور فى بال نيرون، وهو يتفرج على حريق لبنان ؟ عيناه زائغتان من النشوة، ويمشى كالراقص فى حفلة عرس : هذا الجنون، جنونى، سيد الحكمة، فلتشعلوا النار فى كل شئ خارج طاعتى... وعلى الأطفال أن يتأدبوا ويتهذبوا ويكفوا عن الصراخ بحضرة أنغامى!

وماذا يدور فى بال نيرون، وهو يتفرج على حريق العراق؟ يسعده أن يوقظ فى تاريخ الغابات ذاكرة تحفظ اسمه عدوا لحمورابى وجلجامش وأبى نواس : شريعتى هى أم الشرائع، وعشبة الخلود تنمو فى مزرعتى. والشعر، ما معنى هذه الكلمة؟

وماذا يدور فى بال نيرون، وهو يتفرج على حريق فلسطين؟ يبهجه أن يدرج اسمه فى قائمة الأنبياء نبيا كلفه الله بتصحيح الأخطاء التى لا حصر لها فى الكتب السماوية : "أنا أيضا كليم الله"!

وماذا يدور فى بال نيرون، وهو يتفرج على حريق العالم؟ "أنا صاحب القيامة". ثم يطلب من الكاميرا وقف التصوير، لأنه لا يريد لأحد أن يرى النار المشتعلة فى أصابعه فى نهاية هذا الفيلم الأمريكى الطويل!"

لكى ندرك مدى التجديد الثورى الذى تحققه قصيدة كهذه ، فكرا وتقنية، أدعو القارئ الكريم إلى أن يقارنها بقصيدة أقدم عهدا، عن نفس الموضوع، لشاعر ليس بحال من الأحوال هين الشأن، وإنما هو من أعظم شعراء العربية فى العقود الأولى من القرن العشرين، ومجدد بحقه الخاص، ومترجم واسع الإطلاع على الأدبين الفرنسى والإنجليزى، قصيدة "نيرون" لخليل مطران:

ذلك الشعب الذى آتاه نصرا	هو بالنسبة من نيرون أحرى
أى شئ كان نيرون الذى عبدوه؟	كان فظ الطبع غمرّا
قزمة هم نصبّوه عالياً	وجثوا بين يديه فاشمخرا
ضخّموه وأطالوا فيئه	فترامى يملأ الآفاقَ فجرا
منحوه من قواهم ما به	صار طاغوتا واضرًا
إنما يبطش ذو الأمر إذا لم	يخف بطش الألى ولوه أمرا
من يلم نيرون إنى لائم	أمة لو كهرته ارتد كَهْرا
كل قوم خالقو "نيروهم"	"قيصر" قيل له أم قيل "كسرى"

(اشمخرا : تعاظم وشمخ. واضرا : وأسوأ. كهرته : نهته)

قصيدة مطران ، كما هو واضح، صيحة صريحة ضد الطغيان. ليس ثمة حذق يُذكر فى إدانتها المباشرة لموضوعها: "فظ الطبع غرا" "قزمة" "طاغوتا". لكن اللفتة البارعة فيها هى تحويل دفة الاتهام من نيرون إلى من أتاحوا له أن يمد فى طغيانه. الأبيات ٦ و ٨ تقرير واضح للدرس أو المغزى الذى تريد القصيدة أن تنقله إلى القارئ. لا بأس فى ذلك، فلشعر الحكمة أو الشعر التعليمى أو حتى شعر الوعظ مكان فى ديوان الشعر الخالد. لكن دعنا نقارن هذا بما نجده فى قصيدة درويش.

لا يدين درويش نيرون إدانة صريحة، وإنما يتخذ موقف المتساءل عما كان يدور بذهنه وهو يشاهد حريق روما (تندغم روما هنا بلبنان والعراق وفلسطين والعالم). ثمة هنا قدر من محاولة الفهم لموضوع القصيدة، إدانة لا تخلو من شئ يشبه التعاطف. تعاطف من قبيل تعاطفنا مع المرضى والمجانين والمجرمين بدوافع قهرية لا يملكون لأنفسهم عليها سبيلا. هذا تناول أشد حذقا وأعقد تركيبا وأفطن إلى حالات النفس المركبة مما نجده فى معالجة مطران التبسيطية. تتجاور الأمكنة والأزمنة بما يوحى بوحدة الخبرة التاريخية على اختلاف البقاع والأعصر. وتكتسب القصيدة شكلها المحكم من بناء مقاطعها المتوازى : كل فقرة تبدأ بعبارة "ماذا يدور فى بال نيرون.." ثم تمضى لتصور حريقا محدودا – يغدو فى النهاية عالميا ويوشك أن

يكون كونيا – مع إشارات ميثولوجيةوتاريخية ودينية. "شريعتى" تردنا إلى ألواح قانون حمورابى البابلى. "عشبة الخلود" تردنا إلى ملحمة جلجامش. "كليم الله" و"صاحب القيامة" تردنا إلى معجم الكتب المقدسة والتراث الإيمانى. "الكاميرا" مفارقة تاريخية مقصودة anachronism ربما ذكّرت بعض القراء بالمشهد العبثى الجنونى لمخرج نجيب محفوظ السينمائى فى أقصوصة "تحت المظلة". النار المشتعلة فى أصابع نيرون هى أبلغ تعبير عن هذا الحريق العالمى الهائل الذى لن يوفر أحدا، وأولهم مُسعِره. هكذا تنقل القصيدة "درسا" أو "مغزى" ولكن على نحو أبرع كثيرا – وأبعد عن المباشرة – مما يفعل مطران.

محمود درويش – إذا أردنا تلخيص إنجازه فى كلمة – هو الشاعر العربى المعاصر الذى تمكن من أن يجعل الصوت الخاص هو الصوت العام. وّفق بين التراث والتجديد فى لغته المستوعبة مخزون القرون (بدءا من بلاغة القرآن الكريم إلى أحدث منجزات الحداثة الشعرية فى الغرب). لم يكف عن التطور من مرحلة إلى مرحلة وعن طرح الأسئلة – طازجة ساخنة– التى تثيرها معطيات عصره. وهو أيضا ، بتحريره "الكرمل"، صاحب فضل عميم على الثقافة العربية المعاصرة إذ أتاح الفرصة لعدد من أعظم الأقلام موهبة على امتداد العالم العربى أن تنخرط فى حوار ثقافى راقٍ : مع ذاتها، ومع أقرانها، ومع معاصريها (بما فى ذلك الكتاب والنقاد والمثقفين الإسرائيليين) فى كافة قارات الدنيا. برحيله يكون الأدب الفلسطينى قد فقد أكبر خمسة أسماء فى تاريخه. والأربعة الآخرون هم غسان كنفانى وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبى وإدوارد سعيد.

هوامش :

١) ولد درويش فى عام ١٩٤٢ فى قرية البروه شرقى عكا إلى أن اجتاحها الإسرئيليون ففرت منها أسرته إلى بيروت. اشتغل بالصحافة فى حيفا حيث كان يحرر صحيفة "الاتحاد" إلى أن غادر إسرائيل إلى بيروت فى ١٩٧١ وظل بها حتى ١٩٨٢. ثم انتقل إلى باريس حيث بدأ يحرر الفصلية الثقافية "الكرمل" وكان يكتب فى "الأهرام" أثناء فترة قضاها فى القاهرة.

انضم إلى حزب راكاح الشيوعى الإسرائيلى حيث مثّله فى عدة مؤتمرات دولية تحت العلم

الإسرائيلى، وعرف كل أنواع الاضطهاد من سلطات الاحتلال بدءا بحظر قصائده إلى الإقامة الجبرية والسجن.

حين عاش فى بيروت كان مديرا لمركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية ورئيس تحرير مجلة "شؤون فلسطينية". حصل على جوائز كثيرة منها جائزة لوتس (الأدب الأفريقى الآسيوى) فى ١٩٦٩ وجائزة لنين فى ١٩٨٣ . وترجمت قصائده إلى عدد من اللغات العالمية. نقل عبدالله العذرى وشفيق مجلى وعيسى بلاطة ودنيس جونسون - ديفيز ومنح خورى وحامد الجرولينا الجيوسى وكرستوفر مدلتن وبدر الدين بنانى عددا من قصائده إلى اللغة الإنجليزية.

٢) تستحق مساهمات على الشوك فى "الكرمل" تنويها خاصا لما تنم عليه من تنوع لافت : كتب عن : ستندال، توماس مان، المفردات المتشابهة، نحن وهوميروس، الميثولوجيا واللغة، مارتن بيرنال صاحب "أثينا السوداء تكتب ثانية"، "الرقم سبعة" عند الساميين والهنود - الأوربيين ، الموسيقى، الوطن الأم للأقوام الهندية - الأوربية، مفهوم الزمن.

رسائل إلى أنيس منصور
(بالإنجليزية فى الأصل)

دكتور روترود فيلانت
روشزفج ١٤
٥٣٠٠ بون ١
ألمانيا الغربية
١٠ نوفمبر ١٩٨٣

عزيزى الدكتور منصور

آسف أعمق الأسف لأنى جعلتك تنتظر كل هذه المدة قبل أن أتقدم إليك بالشكر على موافاتى بكتابك الممتاز "فى صالون العقاد" الذى تفضلت بإرساله إلىّ فى هذا الربيع. وعندما وصل كتابك كنت على وشك الشروع فى الرحلة التى أنتوى القيام بها إلى مصر ومن ثم كنت أؤمل أن أشكرك بشخصى فى القريب العاجل. وهكذا لم أكتب إليك على الفور. غير أنه تعين علىّ أن أؤجل سفرى عدة مرات بسبب مرض شديد ألمّ بزوجى، ومن ثم لن أحضر - إن شاء الله - إلا فى ديسمبر (أى خلال الشهر القادم). ولما كنت ، فى الوقت ذاته، أتوقع أن أراك قبل مرور زمن طويل فقد فاتنى الوقت المناسب لأن أشكرك - مؤقتا - بخطاب على الأقل - وهو ما كان يجمل بى أن أفعله بطبيعة الحال. وإنى لشديدة الخجل لهذا التقصير وأعتذر إليك عنه أخلص اعتذار، آملة أن تغفر لى صمتى الذى لم يكن باللائق. ولما كان أحد أبناء وطنك مسافرا إلى القاهرة غدا، فقد انتهزت عن طيب خاطر هذه الفرصة لكى أعبر عن عرفانى بالجميل لهديتك. لقد قرأت كتابك باستمتاع كبير وتعلمت منه الكثير. وإنه ليوفر، حقيقة ، استبصارا فريدا بالنضال من أجل هوية ثقافية مصرية حديثة شرع جيلك فى إقامتها.

وعلى سبيل التدليل بالغ التواضع على عرفانى بالجميل، وجدت فى نفسى الجسارة لكى أرسل إليك أحدث كتاب لى عن قصص محمود تيمور القصيرة فى مرحلته الباكرة. إنه، من حيث المدى، أضيق نطاقا كثيرا من كتابك، ولكنه - فيما

آمل – مفيد رغم ذلك فى تعريف الدارسين من قراء الألمانية بواحد من رواد الأدب المصرى الحديث. وكما سترى على الفور، بالتأكيد، من ملخصه الإنجليزى أو العربى ، فإنى – من بعض الجوانب- لا أنظر إلى محمود تيمور نظرة تخلو من الانتقاد كلية، خاصة إذ أشعر أن أهميته قد بولغ فيها بعض الشئ ، أحيانا، على حساب كتاب مصريين آخرين، ممن يستحقون نصيبا عادلا فى صيت تأسيس القصة القصيرة المصرية الحديثة. على أنه مهما يكن من أمر، فإنى أظل مؤمنة بأن مزاياه، كمطّور لهذا الفن، أمر لا يرقى إليك شك. وكتابى، كما ستلاحظ، مهدى إلى مجموعة العاملين بدار الكتب بالقاهرة الذين لولا تفهمهم وعونهم بلا كلل ما أمكننى أن أدرس محمود تيمور على هذا النحو الواف.

مع أطيب أمنياتى وأرق تحياتى

المخلصة

روترود فيلانت

حاشية :

أرجو أن تغفر لى استخدامى الآلة الكاتبة. إنى أكتب عادة الخطابات التى من هذا النوع بخط اليد. ولكن الكتابة الألمانية بخط اليد مختلفة بعض الشئ عنها فى سائر البلدان الغربية، ولم أرد أن أشغلك بحل طلاسمها.

الموضوع : أنيس منصور

التاريخ ٢٦ سبتمبر ١٩٩٩

من : بهجت أبو الليف

إلى جريدة الأهرام اليومى

عزيزى أنيس

منذ أمد طويل وأنا أحاول أن أكتب إليك ولكن، لسوء الحظ، دون نجاح.

نريد أن تعرف كم نقدرك مفكرا عظيما وكاتبا فريدا، ونود أيضا أن نخبرك أننا نشاركك قلقك وهمومك خلال ما لابد أن سيكون أوقاتا صعبة وعصيبة على نحو بالغ، ولكننا نؤمن بأن فلسفتك العظيمة ومفهومك للحياة من شأنها – بلا

أدنى شك – أن يعيناك على التغلب على هذا كله. ما هى إلا سحابة أخرى تخيم فوق سمائكم بالغة الزرقة فتشجع ! لقد رأيت ما هو أسوأ.

وأخيراً إذا كان هناك أى شئ يمكننا القيام به هنا حيث نقيم فى إنجلترا فأرجوك ألا تتردد فى إخبارنا .

مع أطيب الأمنيات

بهجت كامل والأسرة

سفير جمهورية مصر العربية فى برلين

رسالة بالتليفاكس

التاريخ : ٢٦ يناير ٢٠٠١

إلى : الأستاذ أنيس منصور

رقم الفاكس :٦٥٨ ٥٥ ٥٧ /٠٢٢٠٢

من : الأستاذ محمود مبارك

سفير جمهورية مصر فى برلين

رقم الفاكس : ٤٩ ١٠ ٤٧٧ / ٠٣٠ (٠٠٤٩)

رقم التليفون : ٢٣ ٤٧ ٧٥ ٤٧/ ٠٣٠ (٠٠٤٩)

عزيزى الأستاذ منصور

إلحاقاً بمحادثتنا التليفونية اليوم ٢٦ يناير ٢٠٠١ أتشرف باحاطتك علما أن مسز هوهيسل أخبرتنا بأن زوجها ما زال فى وحدة العناية المركزة بالمستشفى ولهذا السبب لا يمكنه تلقى زهور.

على أن مسز هوهيسل ستحيطنا علما عندما يخرج زوجها من وحدة العناية المركزة ومتى يمكن إرسال الزهور إليه على النحو الذى ناقشناه.

كذلك تركت لنا مسز هوهيسل رسالة تشكرك فيها على الطرد الذى كان موضع تقدير.

مع أطيب تحياتى

السفير

محمود مبارك

دير القديسة كاثرين فى سيينا(*)

الآباء الدومنيكان

نيويورك

٢٢ مايو ١٨٧٤

السيد رئيس التحرير

مجلة نيويورك تايمز ماجازين

نيويورك ، نيويورك

سيدى

إذا كان المصريون يريدون السلام وعودة أراضيهم فإنه ليجمل بهم انتخاب سناء حسن رئيسا لوزراء بلادهم. وبالمثل فإذا كان الإسرائيليون يريدون من العرب اعترافا، قانونا وواقعا، بدولتهم فإن عليهم أن يدفعوا على الفور بآموس إلون إلى منصب ذى مسئولية تؤهله للتفاوض مع العالم العربى.

من المؤكد أن محادثتهما المسجلة، كما وردت فى مجلة نيويورك تايمز ماجازين (الأحد ١٩ مايو ١٩٧٤) رسالة عما يجمل برجال الدولة أن يكونوا عليه، وذلك على النقيض من الهرولة المحمومة للدبلوماسيين المعتصمين بالسرية والذين يتواثبون الآن فى الشرق الأوسط.

المخلص

الأب دومنيك كورلبانو (من طائفة الدومنيكان الوعاظ)

مكتب الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية

القاهرة ، مصر

١٩ أبريل ١٩٧٤

الأستاذ أنيس منصور

(*) عاصمة إقليم سيينا فى توسكانيا بوسط إيطاليا (م.ش.ف)

رئيس تحرير مجلة "آخر ساعة"
القاهرة
عزيزى الأستاذ منصور

يسرنى أن أحمل إليك دعوة لزيارة الولايات المتحدة لمدة ثلاثين يوما ضيفا على حكومتى.

ونحن نرمى، أثناء وجودك فى الولايات المتحدة، إلى أن تلتقى بقادة ومتخصصين أمريكيين فى ميدان اهتماماتك وأن تقوم بأسفار واسعة فى الولايات المتحدة تزور فيها، بوجه خاص، المناطق التى تهمك اهتماما خاصا. وستوفر حكومتى نفقات الانتقال إلى الولايات المتحدة، وبدل سفر يحل محل المبلغ اليومى أثناء سفرك متوجها إلى الولايات المتحدة وعائدا منها.

والمستر إدوارد بنى، الملحق الثقافى بسفارتنا، هو المسئول عن الاستعدادات اللازمة لزيارتك، وسيسعده أن يتشاور معك فى الوقت الذى يلائمك وأن يقدم لك العون على كل نحو ممكن. وعندما يُحاط الملحق الثقافى علما برغباتك المحددة فيما يخص برنامجك فسينقل هذا إلى واشنطن لإتمام الترتيبات المفصلة لبرنامجك فى الولايات المتحدة.

وآمل مخلصا أن تتمكن من قبول هذه الدعوة وألا تكون زيارتك ممتعة وحسب وإنما أن توفر أيضا أساسا لتعاون أكثر فاعلية بين الولايات المتحدة وجمهورية مصر العربية فى صدد المشكلات ذات الاهتمام المشترك.

المخلص
هرمان فردريك إليتس
السفير الأمريكى

زيارة إلى الماضي القريب

مضى قرابة نصف قرن على ستينيات القرن العشرين وهى مسافة زمنية كافية تتيح لنا أن نراها في منظور تاريخى تكتسب فيه الأمور أبعادها الحقيقية، وتخلو من ألوان التحريف التي تخلقها المعاصرة وما يقترن بها من صداقات وعداوات ومبالغات في هذا الاتجاه أو ذاك. من هنا كان من اللازم أن نعيد النظر نقديا في منجزات هذا العقد الزمنى – الذي كان بمثابة لحظة مفصلية بين قرنين – وهذا هو ما فعله الروائى محمد جبريل في كتابه "آباء الستينيات: جيل لجنة النشر للجامعيين" (مكتبة مصر بالفجالة ١٩٩٥).

آثر جبريل – وهو ذاته من أكبر روائيى تلك الحقبة – أن يتوقف عند عدد من المحطات الإبداعية التي شاركت بأقلامها وعقولها ووجداناتها في رسم صورة العصر: اختار خمسة عشر مبدعاً في مجالات الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، وهؤلاء المبدعون جميعاً قد نشرت لهم لجنة النشر للجامعيين التي يُعد الكتاب تأريخاً لها منذ بدأت عملها في يونيو ١٩٤٢ ولكن عمر نشاطها الفعلى يبدأ في إبريل ١٩٤٣ وينتهى في فبراير ١٩٥١ أي أن عمرها ثمانى سنوات أصدرت خلالها ٧٨ كتاباً منها كتب في علم النفس ودراسات نقدية ودينية وتاريخية وكتب مترجمة، وقد أنشأ اللجنة عبد الحميد جودة السحار وسعيد السحار.

يبدأ جبريل كتابه بفصل عنوانه "جيل له أساتذة" وذلك دحضا لمقولة محمد حافظ رجب (الذي يقدر جبريل إبداعه القصصى تقديراً عالياً): نحن جيل بلا أساتذة. ويتوقف عند أربعة من الرواد هم: إبراهيم المصري، والمازنى، وكامل كيلانى، ومحمود تيمور، فيفيهم حقهم خاصة المصري وكامل كيلانى اللذين لم يلقيا في حياتهما ما هما جديران به من تقدير، رغم نفاذ بصر المصري في قصصه التحليلى العميق، ومساهمة كيلانى الكبرى في كتابة أدب للأطفال بالعربية الفصحى (مع ترجمات إنجليزية وفرنسية) المشكولة على نحو يقوم اللسان وينمّى ملكة البيان ويغرس في الناشئة والشباب قيما رفيعة تكاد تنقرض اليوم في البيت والشارع

والمدرسة والجامعة وأماكن العمل.

يلي ذلك القسم الأكبر من الكتاب وهو يحمل عنوان "جيل من المبدعين" ويضم فصولاً عن: أحمد زكى مخلوف، أمين يوسف غراب، سعيد السحار، سيد قطب، صلاح ذهنى، عادل كامل، عبد الحميد السحار، على أحمد باكثير، محمد عبد الحليم عبد الله، محمود البدوى، نجيب محفوظ. من هؤلاء المبدعين من طبقت شهرته الآفاق مثل محفوظ، ومنهم من غاص اسمه – أو كاد – في قاع النسيان مثل زكى مخلوف، ومن ثم كانت قيمة الأضواء التي يلقيها جبريل على هذه الفئة الأخيرة في محاولة لاستنقاذ صيتها وإعادتها إلى دائرة الضوء.

تزخر هذه الفصول الممتعة باللفتات النقدية البارعة، وتعيننا – عرضاً – على فهم إبداع جبريل ذاته، كما في قوله عن المازنى: "تأثرت بأسلوبه، إلى حد أنى حاولت محاكاته. وحتى الآن، فإن الجمل الاعتراضية التي تعد خيوطاً في نسيج كتاباتى، إنما هي ظلال تأثر قديم بأسلوب المازنى" (ص٦٧). ويصيب جبريل مقطع الصواب – في صرامة لا تعرف المجاملات – حين يبين تفوق رائد كبير كمحمود البدوى على قاص متواضع المستوى كحسن عبد المنعم فيقول: "قرأت مجموعة لحسن عبد المنعم، صدرت في الفترة نفسها التي أصدر فيها البدوى "رجل"، فبدا لى أن البدوى عالم فضاء في مجتمع يؤمن بالخرافة !" (ص ٢٤٥).

في الكتاب هفوة أو هفوتان، كتسميته رواية توماس هاردى "جود المغمور" (لها ترجمة عربية كاملة بقلم ذلك الأديب والمترجم الموهوب الذي لا يكاد أحد يذكره اليوم: سامى ناشد): "جود المغامر" (ص ١٥٩)، ولكن أكبر ما يدعو فيه إلى الاختلاف هو رأى جبريل المتدنى في قصص نجيب محفوظ القصيرة: "إن لى رأيى المعلن في قصص محفوظ القصيرة. إنها تتدنى بالقياس إلى قصص مبدعين آخرين، بنفس درجة التفوق التي تحققها رواياته بالنسبة لروايات الآخرين" (ص ٢٦٧) هذا كلام لا يقال عن صاحب المجموعة القصصية العظيمة "دنيا الله" بما تضمه من درر من أمثال "دنيا الله" و "الجامع في الدرب" و "قاتل" و "ضد مجهول"

و"حنظل والعسكرى" و "زعبلاوى". وهذه الأخيرة وحدها تبوئ محفوظ مكاناً عاليا بين كتاب القصة القصيرة في أي لغة خلال القرن العشرين.

وينتهى جبريل إلى أن لجنة النشر للجامعيين أرهصت بإنشاء نادى القصة (طه حسين، يوسف السباعى، إلخ...) فيا بعد، وكذلك بعدد من دور النشر اللاحقة والجميعات الأدبية، ويورد قائمة بأعمال روائية وقصصية ومسرحية مؤلفة أصدرها عبد الحميد وسعيد السحار. وفى هذه القائمة أعمال جليلة أضحت جزءاً لا يتجزأ من تراث الأدب الحديث في مصر: مثل "خان الخليلى" و "القاهرة الجديدة" لمحفوظ و "إبراهيم الكاتب" للمازنى، و "عطر ودخان" لمحمود تيمور، و "ويك عنتر" و"مليم الأكبر" و "ملك من شعاع" لعادل كامل، و "خريف امرأة" لإبراهيم المصري، و "إخناتون ونفرتيتى" و "وا إسلاماه" و "روميو وجوليت" و "سر الحاكم بأمر الله" و "الثائر الأحمر" و "مأساة أوديب" لباكثير، و "حديقة أبى العلاء" لكامل كيلانى، و "في الوظيفة" و "همزات الشياطين" لعبد الحميد السحار، و "طفل من القرية" لسيد قطب، و "نفوس مضطربة" لأحمد زكى مخلوف، و "بعد الغروب" و "شجرة اللبلاب" لمحمد عبد الحليم عبد الله، و"الكأس السابعة" لصلاح ذهنى، و "هتاف الجماهير" لأمين يوسف غراب، وغيرها. هذا سجل تشرف به أية دار للنشر، رسمية أو خاصة، فما بالك إذا كانت جهداً شبه فردى قام على أكتاف رجلين فحسب. سقياً لتلك الأيام الجميلة التي كانت تعرف للفكر والإبداع حقهما!

موسوعة روائية كبرى

هـذا كتـاب لا أتـردد في وصـفه بالعظمـة، عـلى ضـنى بابتـذال هـذه الكلمـة وحرصي - ما استطعت - على ألا تذهب لغير الجدير بها.

إنها رواية محمـد جبريـل "أهـل البحـر" الـصادرة حـديثاً (٢٠٠٧) عـن الهيئة المصرية العامة للكتاب في جزءين من ٨٧٣ صفحة وهى لوحة بانوراميـة تحمـل أسماء الشخصيات - على نحو ما تجد في "مرايا" نجيب محفوظ - وتكمـل "رباعيـة بحرى" (أبـو العبـاس - يـاقوت العـرش - البوصـيرى - عـلى تمـراز) الـصادرة في ١٩٩٧-١٩٩٨، مما يجعـل مـن جبريـل - بعـد إدوار الخراط شـاهق القامـة - أهـم روائـى مـصرى كتـب عـن الإسـكندرية، عـلى كثـرة مـا تعاورتهـا أقـلام الـروائيين والشعراء.

يهدى جبريل عمله الجديـد "إلى سـلطان الإسـكندرية المرسـى أبـو العبـاس" ويصدّره بكلمة للروائى الإنجليزى أولدس هكسلى: "البحر.. البحر الذي يتجـدد أبداً". ويرسم أبعاد عمله الملحمى في كلمة تمهيدية قصيرة يقول فيهـا: "هـذا كتـاب أردت بـه أن أعـرض للحيـاة في بحـرى، المنطقـة مـا بـين سراى رأس التـين وميـدان المنشية، البـشر والأمـاكن والتـاريخ والوقـائع والأحـداث". ويتجـاور في هـذه اللوحـات علـم الـدارس ومحبـة العاشـق، في تـوازن رهيـف بـين العقـل والوجـدان. فالمحبة للوطن والأهل لا تكفى وحدها في يومنا هذا وإنما ينبغى أن يرفـدها إطـلاع واسع على التاريخ والجغرافيا وشتى ضروب المعرفة التي عمقـت وتـشعبت، وهـو الجهد الذي احتشد له الروائى هنا، بصبر وتجويد وتأن.

دعا بلزاك سلسلة رواياته عن الحياة المعاصرة في باريس وأرباضها "الكوميـديا الإنـسانية" (بوصـفها مقابلـة لكوميـديا دانتـى الإلهيـة). وروايـة جبريـل هـذه مـسرح إنسانى رحيب تتلاقى في جنباته عناصر من الملهاة والمأساة، إزاء خلفية واضحة المعالم من الأماكن والآثار، ووراء هذا كلـه البحـر الـذي هـو البطـل الحقيقـى لهـذه الـدراما. وتضطرب في غمار الحياة اليومية - رتيبة أو حافلة بالمفاجآت - نـماذج إنسانية كثيرة،

بين رجال ونساء وشباب وشيوخ وقديسين وفجرة، يرسمهم الكاتب بضربات سريعة حاذقة من فرشاته، بحيث يغني التلميح عن التصريح، ويحل التصوير محل التقرير. من هذه النماذج شخصيات تاريخية مثل الإسكندر الأكبر، وكائنات أسطورية مثل جني البحر وعفريت الخرابة وعروس البحر والمارد، وشخصيات حقيقية عاشت بين ظهرانينا مثل إسماعيل صبري وحسين بيكار وسلامة حجازي وسيد درويش وعبد اللطيف النشار وعبد الله النديم وفاروق الأول وبيرم التونسي ومحمود سعيد، إلى جانب عشرات الشخصيات المتخيلة التي نسجها الكاتب من قماشة الواقع مضيفاً إليها بالتوشية والزخرفة والتعديل.

وأبرز ما في الرواية هو عناق الواقع والأسطورة، وتجاور عناصر الروح والبدن، وصراع الدين والجنس. ما عرفت – غير يحيى حقي – كاتباً يملك مثل هذا الحس الروحي الذي يكاد يشفى على التصوف العميق، ممتزجاً بفطنة يقظة إلى نوازع اللحم والدم وشهوات الرجال والنساء وعصف الغريزة الجنسية بكل ما يعترض طريقها، ديناً كان أو قانوناً أو عرفاً اجتماعياً أو ضميراً داخلياً. هذا كاتب عرك الحياة بشتى صورها، وعرف أقصى درجات الطيف يميناً وشمالاً، ولهذا كانت قراءته خبرة معرفية وروحية وحسية وعقلية في آنٍ. من العار أن يكون لدينا روائي من هذه القامة لا تذهب إليه جائزة الدولة التقديرية في الآداب حتى الآن. ثمة شيء خطأ – إذا حوّرنا كلمات هملت – في معايير تقديرنا. على كبار النقاد والأدباء ممن يملكون منابر عالية المكانة ذائعة الانتشار مسموعة الصوت – جابر عصفور وصلاح فضل وسامي خشبة وعبد المعطي حجازي وفاروق شوشة ومحمد عبد المطلب وأحمد درويش – أن يبادروا إلى إصلاح هذا الوضع وإلا فقد نقدهم مصداقيته، بل فقد مبرر وجوده، فلا خير في نقد لا يضع الأمور في مكانها الصحيح، أو يغفل عن مثل هذه الإضافة إلى تراث الرواية العربية.

للشمس سبعة ألوان

كتاب : محمد جبريل

ماذا يريد الكاتب ؟ ما العلاقة بين المثقف والمجتمع والسلطة؟ مامعنى الواقعية السحرية ؟ هل الفن للتسلية؟ لماذا نستلهم التراث؟ هل تفيد الصحافة الادب أم تجنى عليه ؟ هذه – وغيرها– بعض الأسئلة التى يطرحها محمد جبريل فى مقالات هذا الكتاب.

لكن الكتاب ليس مجرد مجموعة متفرقة من المقالات المنشورة – عبر السنين – فى اماكن مختلفة. إنه يمتلك وحدة باطنية بوصفه قراءة فى تجربة الكاتب الأدبية وهى تجربة غنية تلتحم فيها عناصر التأمل والقراءة والكتابة والإرسال والتلقى، وترتوى من إطلاعه الواسع على التراث العربى – نثرا وشعرا، شفاهة وكتابة – وعلى الإبداعات العالمية ابتداءً بملاحم هوميروس فى القرن الثامن قبل الميلاد إلى تهاويل بورخيس وماركيث التخيلية فى أواخر القرن العشرين.

لهذا الكتاب قيمة مزدوجة : فهو – من ناحية – مجموعة تأملات عميقة، ترفدها بصيرة الفنان وممارسته، فى معنى العملية الإبداعية وآلياتها، والعلاقة بين الفنان ومجتمعه ومن سبقوه من فنانين، مع إقامة جسور غير متوقعة من التواصل بين الماضى والحاضر (انظر مثلا لفتة جبريل النقدية البارعة حين يقارن بين "ثمن زوجة" – من أقاصيص نجيب محفوظ الباكرة – وقصة الشاعر وضاح اليمن وكيفية مصرعه). والكتاب – من ناحية أخرى– معوان على فهم جبريل روائيا وقاصا وناقدا (وإن نفى عن نفسه هذه الصفة الأخيرة) بما يعين القارئ على أن يعود إلى إبداعاته الروائية والقصصية – "الأسوار" و"من أوراق أبى الطيب المتنبى" و"قلعة الجبل" و"زهرة الصباح" وغيرها بعين جديدة تراها من منظور مغاير، فى سياق أدبى وثقافى وتاريخى ممتد.

ماجد يوسف

الأعمال الشعرية الكاملة

قراءة الأعمال الكاملة للشاعر ماجد يوسف مجتمعة خبرة ذات مذاق مغاير لقراءة قصائده مفردة :أنت فى الحالة الأخيرة لا ترى - فى نطاق القصيدة المحدود - غير لون أو لونين من ألوان الطيف. أما فى هذا المجلد فأنت ترى ألوان الطيف مجتمعة على صنع فضاء إبداعى بالغ الزخم والثراء.

يضم هذا المجلد الأول من أعماله الكاملة ستة دواوين كل منها يمثل إضافة حقة إلى ما سبقه وإرهاصة بما سيجئ : ست الحزن والجمال - تحولات الخروج من الدواير المثلثة - ٣ مرايات على جمرة - بروايز الأنثى - فهارس البياض - رباعية القاهرة.

• فى هذه القصائد يلتحم البعد الفكرى والبعد الوجدانى، المجرد والعينى، الروحانى والجسدانى على نحو قلما نجد له نظيراً لدى أى شاعر معاصر من شعراء العامية (ربما كان صلاح جاهين العظيم هو آخر من حقق مثل هذا الالتحام). إن ماجد يوسف شاعر مفكر تشغله الأسئلة الكبرى عن معنى الحياة وغايتها ، وصراع الأضداد فى تقابلها الجدلى، ومفارقات الطبيعة البشرية. ولكنه أيضا قلب نابض بحب الإنسانية وبالقيم العليا التى تعيننا على احتمال ما فى الواقع من نقص وقبح وتردٍ وتدنٍ.

إن كل ديوان لماجد يوسف تجربة تقنية جديدة، تكشف عن خصب خياله، وفطنته إلى الوشائج التى تربط بين الأشياء، وإيقاعاته الموسيقية المتميزة (والإيقاع هو المحك الأكبر لشاعرية أى شاعر). يثب الشاعر - كالفارس الماهر - فوق أسوار الوزن والقافية، ويستمد صوره من التراث الدينى والتاريخى والأسطورى، مع توظيف للغة الحياة اليومية، وغوص على أعماق الحكمة الشعبية المنحدرة عبر الأجيال. بيد أننا ندرك - وراء هذا كله - حضور المثقف العصرى الذى قرأ فى

آداب العالم وفلسفاته وفنونه (ولنتذكر أن ماجد ناقد أيضا للأدب والفن التشكيلى: انظر كتبه عن مسرح تشيكوف، و"مرايا قوس قزح" و"مصطفى مهدى: تشكيل الأصالة") وعايش اللحظة الحضارية الراهنة، بكل معطياتها المدهشة، دون أن يفقد جذوره الأصيلة فى تراث الماضين.

أمامك أيها القارئ عالم زاخر من التجربة الحياتية والثقافية. إن ماجد يوسف يكتب عن محنة الوطن على أكثر من صعيد، وعن محاولات كسر الدوائر المغلقة، وعن جسد الأنثى الباذخ فى ارتباطه بالعطاء واللذة والخطيئة والتكفير، وعن التحقق والحبوط والزهد والرغبة، وعن مدينة الألف عام - وأكثر - والألف مئذنة، كما يكتب عن مفردات الحياة الصغيرة، ويكتب للطفل. بعض قصائده جداريات وبعضها منمنمات، ولكنها - فى كل الأحوال - تكوينات تشكيلية متعددة الأبعاد، بارعة الانتقال بين درجات السلم اللونى والنغمى، تستضئ ببروق الحدس الخلاق، وكأنها ومضات ثقاب ينير - لحظة القصيدة - جزءا، مهما يكن صغيرا، من ظلمة السر الكونى العظيم.

محمد آدم...
كل هذا الليل

ديوان مراثى محمد آدم "كل هذا الليل كل تلك المقابر التي تملأ الهواء" (مركز المحروسة، المقطم ٢٠٠٨) ليس مجرد ديوان من الدواوين لشاعر من الشعراء. إنه - ولا داعى لترقيق القول - أعظم نماذج قصيدة النثر في مصر، بل هو التأسيس الحقيقى لهذه القصيدة بعد محاولات شعراء كثيرين تتفاوت قدرة وقصوراً، وهى الكشف الحقيقى عن الإمكانات الباهرة لهذا الجنس الأدبى بالغ الصعوبة، ثم هو أبلغ دحض لآراء من توقفت ذائقتهم عند مرحلة معينة فراحوا يزعمون أنها شعر ناقص أو قصيدة خرساء أو أنها ثمرة عجز عن التمكن من الأوزان الشعرية الموروثة.

"ديوان المراثى" - وفى العنوان ما يشير إلى الحالة النفسية الغالبة عليه - أشبه بمنظر طبيعى صخرى قاحل على سطح القمر، تتعاوره حرارة قائظة وبرد ثلجى، أو هو أشبه بعوالم صمويل بكيت الموحشة حيث يخيم صمت شامل على الأرض في أعقاب جائحة طبيعية أو انفجار نووى لم يبق على أخضر أو يابس. إن حاسة محمد آدم البصرية الحادة - مقترنة بحواسه الأخرى - تخلق صوراً بالغة الثراء، فائقة القدرة على الإيحاء، وكأنه مصور يترجم حالات العقل والوجدان إلى نور وظل. وحين أقارنه بأغلب من يكتبون الشعر في أوربا وغيرها من القارات اليوم لا أملك إلا أن أنتهى إلى نتيجة مؤداها أنه يتفوق عليهم فكراً وتقنية. ولو ترجمت أعماله الكاملة إلى لغة عالمية من اللغات الأوربية الحية لاتضحت هذه الحقيقة (ثمة ترجمة إنجليزية ممتازة لبعض قصائده قدمها الدكتور محمد عنانى[1]. وكذلك ترجمات جيدة للدكتور حمدى الجابرى إلى تلك اللغة).

والخيال الشعرى ليس تهويما أثيريا منقطع الصلة بالفكر وإنما هو مرآة الفكر

---

(١) أناشيد الإثم والبراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤.

ومولده ونتاجه في آنٍ. ومحمد آدم – كالمعرى وأبى تمام وأدونيس – شاعر متأمل عبّ من المذاهب الفلسفية – شرقاً وغرباً – عبر القرون وأعمل فيها ذهنه حاد الذكاء، الجارح مثل شفرة مسنونة. من هنا كان الزخم الفكري الذي يزحم هذه القصائد ويميزها عن غنائيات صغار الرومانسيين، وحوارها المستمر مع أعلام الفكر، بدءاً بهيرقليطس (أن تنزل النهر مرتين / في نفس الوقت) وانتهاء ببرجسون (القوة الدافعة / للتطور الخلاق) مروراً بنتشه (العود الأبدى) والشيخ الرئيس ابن سينا (انظر كتيب العقاد الجميل عنه) الذي يخصص له آدم قصيدة كاملة. وتنتشر في تضاعيف الديوان عبارات من قبيل "فكرة الزمان / والمكان" "الخير في ذاته / والعدم المحض" "فليس للزمان وجود / وليس للمكان من معنى آخر" " العقل المنفعل تارة / والعقل الفعال تارة أخرى". ويبلغ هذا الزخم ذروته في مقطع من قصيدة "عن النظر.. وانعدام النظر !!": أكتب../ عن الأنا / والأنا أعلى/ وفلسفة نيتشة / والكوجيتو الديكارتى / ووحدة الوجود عند محى الدين بن عربى / وطواسين الحلاج / ونظرية الحلول / والاتحاد / عن البراجماتية وأثرها الحاسم في لعبة التاريخ / والجغرافيا".

وإلى جانب تمثل الشاعر بلاغة القرآن الكريم والموروث الدينى الإسلامي على نحو عميق (يتوجع في أحد المواضع من "طول الرحلة وقلة الزاد") تبرز رموز التجربة المسيحية في شعره حين يذكر الثالوث المقدس، والعشاء الأخير للمسيح، وسر التناول، ويوحنا المعمدان، والكنيسة المعلقة، ويهوذا الأسخريوطى وبيلاطس البنطى ومريم المجدلية ويوسف النجار، والثلاثين قطعة من الفضة، والإغواء الأخير للمسيح.

ومن العهد الجديد يرتد، راجعاً في الزمن، إلى سفر أيوب الذي كان منبع إلهام لكثير من المفكرين والأدباء عبر العصور، بما حوى من لغز المعاناة، وطرق العناية الإلهية الغامضة، وصعوبة التوفيق بين قدر الإنسان وما صنعته يداه، خيراً أو شراً: عالم النفس السويسرى كارل يونج، الشاعر الأمريكى روبرت فروست في "ماسك

العقل"، الشاعر الأمريكى أرشيبولد ماكليش في مسرحيته الشعرية أ. ب (اختصار أيوب)، ميخائيل نعيمة في مسرحيته "أيوب" على أدهم في مقالته "العدالة الإلهية"، قصائد السياب في مرضه الأخير العضال، صلاح جاهين في بعض رباعياته، محمد عنانى في قصته الشعرية "زوجة أيوب"، إلخ... إن قصيدة "بئر أيوب" - شأنها في ذلك شأن قصيدة أخرى مغايرة الإلهام هي "أجاممنون" - مونولوج درامى يرتدى فيه المتحدث قناعاً مسرحياً يتيح له أن يتكلم بحرية، دون أن يحسب كلامه على الشاعر ذاته. وما أكثر الحواريات - صريحة ومستخفية - في هذا الديوان ! نحن نجدها في معارضة محمد آدم لهملت (أن تكون أولاً تكون ليست هذه هي المشكلة) وفى مخاطبته روح الكاهن بان - حوت (من هو ؟) حوالى ٤٠٠ ق.م، وفى قصائده عن / إلى محمد مستجاب وفتحى عامر والبياتى ويوسف الصائغ وجواد سليم وكزار حنوش وشاكر عبد الحميد وسركون بولص وسليم السامرائى. تنطق هذه القصائد كلها برغبة لاعجة محرقة في التواصل إذ يجد الشاعر ذاته معزولا في قلب حياة أدبية فاسدة، تحكمها المصالح والمجاملات والعداوات، وقد نخر فيها العطب حتى النخاع.

وكما يمتاح محمد آدم من الموروث الفلسفى والدينى يستمد جزءاً ليس بالقليل من مادته من قراءاته في الآداب العربية والأجنبية. ترى هذا في إشاراته إلى الإخوة كاراما زوف وراسكولنكوف (دستويفسكى) وموت موظف (تشكوف) وجنرال الجيش الميت عند الروائى الألبانى إسماعيل كادرايه، وملتن الذي "فقد الذاكرة في المنفى"، وزوربا كازنتزاكس، فضلاً عن قصيدته عن "جحيم بورخيس" الأقرب إلى أن تكون ترجمة شعرية لمقولات الواقعية السحرية عند أصحاب القص.

وإذا كان الديوان عموماً يستخدم، بصورة أساسية، تقنيات الرمزية الفرنسية مع جنوح إلى الخيال السيريالى في مواضع، فإن هذا لا يعنى بحال من الأحوال أن محمد آدم من شعراء البرج العاجى (إن كان ثمة شئ كهذا في عصرنا القلق المضطرب) المعزولين عما يجرى حولهم. إنه حاد الوعى بكوارث عصرنا مثل مذبحة

قانا ومحنة العراق، ولكنه يترجمها إلى شعر جميل يتفوق على كل الخطابة الشعرية المباشرة التي لم ينج منها حتى شعراء كبار كالسياب والبياتى وسعدى يوسف وسميح القاسم وعبد المعطى حجازى في بعض أعمالهم. وكما هو الشأن عند كافافيس اليونانى، يتواصل الطابع الراهنى مع الخيال التاريخى والأسطورى وذلك في قصائده عن أجاممنون وبحر الروم والإسكندر الأكبر وكليوباترا حيث يتناص الماضى والحاضر ويغنى كل منهما الآخر.

ومن الظواهر اللافتة في لغة الديوان مراوحته بين الإنشاء والتقرير، واستخدامه البارع للصيغ الاستفهامية (تساؤلية حقاً، أو إنكارية، أو بلاغية، إلخ...) كما في قصائد "الجهات الأربع" و "الأسئلة" وغيرها، مما يحيل الديوان بأكمله إلى سؤال واحد ممتد ينتظم قضايا الفرد والمجموع، ويفتح أمامنا أفقاً فسيحاً من الاستطلاع أمام المجهول، والتأمل في ألغاز الكون ونقائض الحياة وغرائب السلوك البشرى.

محمد آدم – صاحب الرائعة السابقة "نشيد آدم" التي أعدها من أعظم قصائد أواخر القرن العشرين في أي لغة – يتقدم بهذا الديوان إلى الصف الأول بين شعراء العربية، ويكسف نجمه نجوم كثير من الأسماء الراسخة في القبة الشعرية السماوية، لأنه الأعمق فكراً، والأخصب خيالاً، والأقدر لغة، ولأنه – قبل ذلك كله – نموذج لتكريس الذات لفن الشعر الذي لا يقبل شريكاً، ويزدهر في ظلال التأمل والصمت والعزلة بعيداً عن ضجيج وسائل الإعلام، وديماجوجية الجماهير، وعفن الحياة الأدبية المصرية.

العاشرة صباح الاثنين
رواية : توفيق عبد الرحمن

هـذه آيـة فنيـة من آيـات فـن النـوفيلا (الروايـة القـصيرة أو القـصة متوسـطة الطول) يضيفها الروائى توفيق عبد الرحمن إلى آيات له سابقة فى هذا الشكل الفنى الصعب الجميل. الخطاب السردى هنا يتحرك على التخوم الفاصلة بين فن الرواية وفن الأقـصوصة فى تـوازن حـرج رهيـف مهـدد بالسقوط - فى كـل لحظـة - بين هاويتين : هاوية الاطناب الزائد وهاوية الاختصار المخل. لكن حس الفنان المرهف يقيه خطر الوقوع فى هذين المزلقين ويمكنه من السير - مثل لاعب أكروبات ماهر - على الحبل المشدود بين جبلين دون أن يختل توازنه يمنة أو يسرة. هـذا درس فى إحكام البناء ورشاقة الحركة يحسن الكثير من قصاصينا صنعا لو تعلموا منه.

وتدنو النوفيلا هنا أيضا من تقنيات الميتا - رواية أو أساليب ما بعد الحداثة إذ لا يـتردد الكاتـب - خلافـا للأصـول الفنيـة المرعيـة منـذ فلـوبير وهنرى جيمـز وأتباعهما - فى أن يقحم ذاته صراحة على النص ، وأن يـذكر أصدقاء له بـأعينهم (فاروق عبد القادر، إدوار الخراط، إلـخ..) هـذه جـرأة فنيـة تواكـب جـرأة الكاتـب التى لا يكاد يدانيه فيها أحد من معاصريه - فى وصف مواقف الغواية والمراودة والمعاشرة الجنسية والعجز الجنسى، دون غفلة عن أبعادها النفسية والاقتصادية والطبقية، إن الكلمات ذات الأحرف الأربعة تستحيل بين يديه إلى إبداع فنى جميل، وتكتسب حركات البدن الميكانيكية - أو التى كنا نظنها كذلك - نغما غنائيا ندرك معه غنى الخبرة الحسية حين تتواشج مع غيرها من الخبرات .

أكثر من نصف قرن تغطيها هذه الصفحات السبعون، بل هى ترتد إلى الوراء - من خلال إشارات سريعة خاطفة - إلى ولاية محمد على فى مطلع القرن التاسع عشر، واللورد كتشنر السردار الإنجليزى للجيش المصرى ثم قائد الجيش البريطانى فى حرب البوير بجنوب أفريقيا فى نهاية ذلك القرن. حتى إذا كان القرن العشرون وجدنا إشـارات إلى ثـورة ١٩١٩، وطـلاق الملـك فـاروق والملكـة فريـدة، وزيـارة الأميرة فوزية مبرة محمد على فى الزقازيق، وقبول الملك استقالة وزارة إبراهيم عبد الهادى، ونزول الحلفاء على ساحل نورماندى فى آخر سنوات الحرب العالمية الثانية،

ومبدأ ايزنهاور لملء الفراغ فى الشرق الأوسط، وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى على مصرفى ١٩٥٦، وإعلان جمال عبد الناصر وشكرى القوتلى مولد دولة الوحدة العربية الأولى، وصولا إلى يومنا هذا :عصر الوقوف فى طوابير الخبز، والغرق فى بحار الهجرة الشرعية وغير الشرعية، وموت الفقراء تحت الأنقاض. وتتعاون إشارات إلى تحية كاريوكا ومحمد عبد المطلب وشكوكو ورجاء عبده على رسم جوانب أخرى من صورة العصر.

وليس أقل منجزات توفيق عبد الرحمن شأنا براعته فى التنويع النغمى وكسر الرتابة إذ يراوح بين السرد والحوار: فصحى السرد مطعمة بتعبيرات عامية وأمثال وكلشيهات، والحوار العامى المعبر قادر على نقل مختلف اللهجات (قاهرية، ريفية، متعلمة، أمية، ذكرية، أنثوية، إلخ..) وهناك اجتماع حس الفكاهة وحس الفاجعة فى رسم شخصية عبد الحميد بك – بخاصة – إذ يجتمع عليه العجز الجنسى وتكاثر أمراض الشيخوخة وانقطاع الصلة بالأبناء.

ومن الطبيعى – فى حالة كاتب واسع الثقافة كتوفيق عبد الرحمن – أن تكثر الإشارات الأدبية والتاريخية والفلسفية فى نصه. فنحن نجد هنا ذكرا (ليس فيه أدنى شبهة ادعاء أو تقحم) لأعمال من قبيل "الملك لير" لشكسبير، و"المفتش العام" لجوجول، وترجمات كونستانس جارنت الإنجليزية لنماذج من الأدب الروسى، و"تاريخ الفلسفة الغربية" لرسل، وخطابات نهرو إلى ابنته أنديرا، وكتابات لينين، و"الخطط التوفيقية" لعلى مبارك، وكتابات محمد صبرى السوربونى وعبد الرحمن الرافعى التاريخية. لا يتشدق الروائى بهذه الأسماء مجانا، وإنما يوظفها فى تصوير البيئة الفكرية والمكونات الثقافية والروحية والرحم الثقافى لراويه (وهو هنا يستخدم ضمير المتكلم) ومن يحيطون به. فى النص – تتجه شكوك القارئ – عناصر أوتوبيوجرافية قوية من سيرة توفيق عبد الرحمن الذاتية، ولكن يده الصنّاع تحيلها إلى رموز عامة تنطبق على كثيرين، بل تنطبق على جوانب من كل منا، إن أمعنّا النظر فى دخائل أنفسنا واستوصينا بالأمانة والصدق والصراحة : هذا الثالوث الذى هو مطلب توفيق عبد الرحمن الأكبر، وغاية مسعاه فى عمله الفنى المتميز ذى المذاق الذى لا يشتبه بغيره من الأعمال.

ينابيع وادي حوران
بروانة

رواية: كمال غبريال

هذا هو الجزء الأول من رباعية تبشر بأن تكون إضافة مذكورة إلى تراث الرواية العربية الذي يتراكم، عبر السنين، عملاً فوق عمل، وحجراً فوق حجر.

لقد كتب روائيون كثيرون عن تجربة المصري الذي يعمل في دول الخليج، وها هو ذا كمال غبريال يتحدث عن خبرة الاغتراب في العراق: عراق الماضي القريب الذي تمتد عقابيله إلى المستقبل وتطرح ثمارها المرة في اللحظة المأسوية الراهنة. إنه عراق صدام، وأمجاد القادسية الجديدة، وحرب الأشاوس والمجوس، وشعارات حزب البعث المنطلقة في الهواء مع جهاز دعاية جبار، ومظاهر القهر والتسلط في الحياة العامة والحياة الخاصة على السواء.

نحن هنا في بلدة بروانة الواقعة على نهر الفرات، والأحداث تُرى بعينيّ كرم فتحي روفائيل: مهندس مصرى ليبرالى الذهن، وجودى الحساسية، جاء إلى العراق ثم عاد – بعد خبرات أغلبها أليم – إلى بلده الإسكندرية. ومن حوله تدور كوكبة من الشخصيات المصرية والعراقية يتفاوت دورها أهمية وضآلة، وتمثل شرائح اجتماعية مختلفة: جباب عبد الحسين، رضاب، خالد العالى، فتحى فضل، صبرى بحرية، فايز عبد النور، حجى مناع، نجدة وابنتها إيمان.

تحمل الرواية في صفحتها الأولى كلمات للسيد المسيح من إنجيل متى، وتغتنى بأصداء مسيحية ما أحوج أدبنا المعاصر إليها كى يزداد غنى، ويكتشف نسيجه، وتتراكب طبقات حفائره التاريخية. وعلى امتداد الصفحات نلتقى بإشارات إلى الميثولوجيا الإغريقية، والأسطورة المصرية القديمة، ونشيد الإنشاد (أتراني على صواب إذ أستشعر هنا صدى خافتاً من إدوار الخراط – كاهن الحداثية الأكبر – أم إني واهم ؟). وتتصدر الفصول مقتطفات من العهد الجديد وبورخيس وبودلير وجويس. ما بين كورنيش الإسكندرية ومقاهى العراق وشوارعها تتحرك عدسة كرم اللاقطة الراصدة ما بين رموز حزب البعث الحاكم والعمالة المصرية في العراق،

لتبني حساً باغتراب عميق. وتنتهي الرواية بمونولوج داخلي جليل يذكرنا – وإن اختلفت طبيعة قائله – بمونولوج مولي بلوم في ختام رواية "يوليسيز".

هذه رواية مهمة – وإن لم تخل من عيوب فنية – تدق، بجرأة محسوبة، على أبواب المحرمات الثلاثة الكبرى في مجتمعاتنا، وربما – بدرجات متفاوتة – في كل مجتمعات الأرض: محرمات الدين والجنس والسياسة.

آداب أجنبية

الشاعر الكبير أنون!

يروى الأديب الراحل ثروت أباظة في بعض مقالاته أن كاتبا من الكتاب عثر بقصيدة من الشعر الأجنبى مذيلة بكلمة "أنون" anon فكتب يقول ما معناه: قرأت حديثاً قصيدة جميلة للشاعر الكبير أنون!

ووجه الطرافة في هذه النادرة أن "أنون" ليس اسم شاعر من الشعراء وإنما هو اختصار كلمة anonymous (بالإنجليزية) أو anonyme (بالفرنسية) ومعناها: مجهول المؤلف أو غفل من التوقيع. ولكن كاتبنا – كما هو واضح – كان يجهل هذه الحقيقة فظن الكلمة اسم علم وأراد – زيادة في الكرم – أن يضفى على الإسم صفة العظمة.

ترد هذه القصة على خاطرى كلما طالعت في دواوين الشعر الإنجليزى عبر العصور قصائد مجهولة المؤلف. وهأنذا أترجم هنا طائفة مما وقع لى منها إيمانا بأن هذه القصائد لا تقل – في بعض الأحيان – قيمة عن قصائد الشعراء المعروفة أسماؤهم. إنها من إبداع المخيلة الجماعية أو الخيال الشعبى، قد تكون من وضع شخص واحد أو أكثر، ولكنها – في كل الأحوال – تخاطب جمهوراً عريضاً وليس طائفة محدودة من المثقفين، ويغلب عليها روح الفكاهة مع ميل إلى الاجتراء على المحرمات، خاصة في ميدان الجنس. فهى كثيراً ما تحفل بالتوريات الجنسية أو النكات البذيئة، وتمتد سخريتها إلى ما جرى العرف على توقيره، أو تلجأ إلى الإفصاح عما تقضى آداب اللياقة بإبقائه في نطاق المسكوت عنه. وتلتزم القافية، ربما على سبيل المحاكاة للشعر "الرسمى" المحترم، أو لما يمكن أن تحدثه من أثر كوميدى.

وتتسم هذه القصائد بطابعها الإنجليزى المحلى فهى تذكر أماكن ووقائع من بيئة أصحابها، وقد تعمد إلى ذكر أسماء من التاريخ أو أحداث من الكتاب المقدس. وتقوم على المحاكاة الساخرة التي تفرغ موضوعها من هالات المهابة. فالقصيدة الأولى مثلاً، "عن العم بيتر دانيل"، محاكاة ساخرة (باودى) للنقوش على القبور

التي يراد بها تكريم الثاوى تحت التراب. وقصيدة "جونى دو" تتخذ شكل محادثة بين اثنين. كلية وادام في القصيدة الرابعة إحدى كليات جامعة أكسفورد العريقة، و"الجريمة المنافية للطبيعة" المذكورة فيها هي اللواط أو الجنسية المثلية بين الذكور، ومن هنا كانت الإشارة إلى "سدوم"، إحدى مدن السهل (سدوم وعمورة) التي يذكر العهد القديم أن الله عاقبها بعذاب الحريق لتفشى هذه الخطيئة بين أهليها. "ملتقى كلافام" بلدة إنجليزية تتلاقى عندها خطوط السكة الحديدية. "كان ياما كان" تصطنع أسلوب الحواديت أو القصص التي تروى للأطفال، وقد تروى لغيرهم. "رايد" و "لايم" و "تشلتنام" بلدات إنجليزية، وكذلك الشأن مع جزيرة مان. "التفاحات" في قصيدة "إذا كانت تفاحاتي لا تعجبك" رمز جنسي - كما هو واضح - إلى أثداء الأنثى وربما عجيزتها. قصيدة "رشف عصير التفاح" تتهكم بالغزل الذي يبدأ لهوا ثم ينتهى بالمغازل وقد وقع في شرك الزواج وصارت له حماة تريه العين الحمراء. "أغنية للأطفال" تنهج نهج الأغنيات البسيطة القائمة على التكرار مما يراد به تسلية الطفل أو إنامته. "عن نفسه" من طراز شعر" انتهب لذة يومك" carpe diem الداعى إلى الاستمتاع بمباهج الحياة قبل أن تنطوى صفحتها. في قصيدة "ألوان الشقاء" لون من التأمل الفلسفى فيما قد تنتهى إليه الحكمة الشعبية. "حقول السعادة الأبدية "في قصيدة" قلائل هم المحظوظون" هي فراديس النعيم في أساطير قدامى الإغريق ومعتقداتهم، حيث يذهب الأبرار في الحياة الأخرى. "بن جونسون" هو الشاعر والكاتب المسرحى، صاحب "فولبونى" وغيرها، وكان من معاصرى شكسبير في إنجلترا القرن السادس عشر تحت حكم الملكة إليزابث الأولى.

والآن إلى القصائد ذاتها:

قصائد مجهولة المؤلف

عن العم بيتر دانيل

تحت هذا الحجر، كتلة من الطين،

يثوى العم بيتر دانيل
ذلك الذي في وقت مبكر من شهر مايو
خلع فانلاته الشتوية.

جونى دو

من يثوى هنا؟
أنا جونى دو.
هو: جونى أهذا أنت؟
أجل أيها الرجل ولكنى الآن ميت.

عن مس أرابلاينج

هنا ترقد، وقد عادت إلى التراب،
مس أرابلاينج
تلك التى فى أول مايو
بدأت تمسك لسانها.

عن كلية "وادام" بأكسفورد

إذ أمن عليها ضد الحريق بعد أن اتجهت الشكوك إلى
أن أحد أعضائها متهم بجريمة منافية للطبيعة
أحسن صنعا أبناء "وادام" الغزلون
إذ أمّنوا على بيتهم ضد الحريق
فقد كانوا يعرفون جريمتهم، جريمة سدوم،
وقد حكموا بأن عقابها سوف يكون من نفس النوع.

لو أن كل القطارات

لو أن كل القطارت عند ملتقى كلافام
قُدر لها أن تتوقف فجأة عن العمل
لما أمكن للناس المنتظرين فى المحطة

أن يصلوا إلى وجهتهم قط.

كان يا ما كان

كان ياما كان عانس من بلدة بيود
شديدة الاحتشام إلى حد لا يُصدق
حتى إنها أصيبت بهيستريا من
تقشير البطاطس
وتقديمها عارية.

كان ثمة شابة

كان ثمة شابة من رايد
أكلت بعض تفاحات خضراء فماتت.
تخمرت التفاحات
داخل المأسوف عليها
وصنعت عصير تفاح بداخلها.

كان ثمة يوما

كان ثمة يوما رجل من لايم
اقترن بثلاث زوجات فى آن واحد.
وعندما سُئل : "لم الثالثة؟"
أجاب : "إن الزواج بواحدة سخيف
والزواج باثنتين ، يا سيدى، جريمة".

من الظلم

من الظلم
أن يكون المرء قاسيا أكثر من اللازم على هير
فأعمال التشريح الباكرة
تدين بالكثير لرجال من نوعه ومن نوع بيرك.

الآباء والأبناء

عندما يكونون فى مثل طول ركبتك، فإن النظر
إليهم حلو
عندما يكونون فى مثل طول رأسك،
يتمنون لك الموت.

مياه تشلتنام

ها هنا أرقد وبناتى الأربع
وقد قتلنا شرب مياه تشلتنام
لو أننا كنا اقتصرنا على أملاح إبسوم
لما غدونا فى هذه الأقباء هنا.

حالة

إذ كنت أصعد الدرج
لقيت رجلا لم يكن له وجود هناك.
لم يكن له وجود هناك، مرة أخرى، اليوم
سألت الله لو يرحل.

جزيرة مان

افعل كما يفعلون فى جزيرة مان.
كيف ذلك؟ إنهم يفعلون ما يقدرون عليه.

أغنية مبولة حجرة النوم

حافظ على نظافتى
واخدمنى جيدا
وما أراه
لن أرويه لأحد قط.

أغنية أطفال الصياد

جنوبا هبى أيتها الرياح جنوبا
وأعيدى أبى إلى أمى.

فلتنضج التفاحات

فلتنضج التفاحات
وليثمر الجوز
لترتفع التنورات
ولتهبط البنطلونات.

إذا كانت تفاحاتى لاتعجبك

إذا كانت تفاحاتى لاتعجبك
فلا تهز شجرتى.
إنى لا أجرى وراء صديقك
وإنما هو الذى يجرى ورائى.

رشف عصير التفاح خلال عود قش

أحلى فتاة
رأيتها فى حياتى
كانت ترشف عصير التفاح
خلال عود قش.
قلت لتلك الفتاة إنى لا أفهم كيف
ترشف عصير التفاح
خلال عود القش.
وخدا لخد
فكالفك
رشفنا ذاك العصير

خلال ذاك العود.
وعلى الفور
انزلق ذلك العود
فرشفت بعض العصير
من شفتها.
والآن قد صارت لى حماة
بسبب رشف عصير التفاح
خلال عود قش.

أغنية للأطفال

هذا مفتاح المملكة
فى تلك المملكة مدينة
فى تلك المدينة بلدة
فى تلك البلدة شارع
فى ذلك الشارع يتعرج زقاق
فى ذلك الزقاق فناء
فى ذلك الفناء بيت
فى ذلك البيت تنتظر غرفة
فى تلك الغرفة سرير خال
وعلى ذلك السرير سلة
سلة أزهار عذبة
أزهار، أزهار
سلة أزهار عذبة،
أزهار فى سلة
سلة على السرير

سرير فى الغرفة
غرفة فى البيت
بيت فى الفناء كثير الأعشاب
فناء فى الزقاق المتعرج
زقاق فى الشارع الواسع
شارع فى البلدة العالية
بلدة فى المدينة
مدينة فى المملكة
هذا مفتاح المملكة
المملكة هذا مفتاحها.

عن عذراء تقبل وردة

لم تكن إلا وردة واحدة
إلى أن تنفست عليها
بيد أنها منذ ذلك الحين "فيما أظن" لم تعد
وردة قدر ما هى إكليل ورود.

عن نفسه

أنا لا أخشى سلطة أرضية
وإنما أهتم لتيجان الورود
وأحب أن تتلوث لحيتى
بالخمر والزيت.
فى هذا اليوم سوف أغرق أحزانى
فمنذا الذى يعرف إن كان سيعيش غدا؟

ألوان الشقاء

رغم أننا نرى، فى كل ساعة، عزاءات ترسلها الآلهة

لا توجد بعدُ حياة محصنة ضد الشقاء.

سريرها

أترى تلك السحابة التى فى مثل صفاء الفضة،
مليئة، ناعمة، منتفخة فى كل مكان؟
إنها سرير جوليا، وهى تنام هناك.

قلائل هم المحظوظون

كثيرون نحن، ومع ذلك فقلائل هم الذين يملكون
تلك الحقول: حقول السعادة الأبدية.

جبن وزبد طازجان

أتريد جبنا وزبدًا طازجين؟
يستطيع نهد جوليا أن يمنحهما إياك.
ولئن أردت المزيد، فإن كل حلمة تصيح :
هاك فراولة تضيفها إلى زبدك.

نراهم مرة ثم لا مزيد

آلاف فى كل يوم يمرون ، نحن،
ما إن يمضوا ويولوا، لن نراهم من بعد.

عن بن جونسون

ها هنا يثوى جونسون مع سائر
الشعراء، ولكنه خيرهم.
أيها القارئ ، أتريد معرفة المزيد؟
سل قصصه، لا حجر قبره
فتلك خليقة أن تحدثك بما لا يقدر عليه هذا
عن مجده . وهكذا وداعا.

دانيل دفو
من يوميات عام الطاعون

كتبها بالإنجليزية: د. شوقى السكرى

في صيف وخريف عام ١٦٦٥ – أي عندما كان دفو طفلاً صغيراً في الخامسة من عمره – حلت بلندن العدوى المروعة للطاعون الدملي، فلم يجد علم العصر في الطب معه شيئاً. وما لبث الأغنياء والقادرون أن فروا من المدينة. أما رفاقهم المواطنون ممن كانوا أتعس حظاً فقد ظلوا في مساكنهم المزدحمة غير الصحية حتى ماتوا بالآلاف. ويقدر عدد الوفيات في لندن والضياع والأرباض المحيطة بها خلال عام الطاعون بمائة ألف وفاة وذلك من بين مجموع السكان الذين لا يجاوز عددهم نصف المليون.

وفى عام ١٧٢٠ ظهر الطاعون في مارسيليا، ولبثت لندن طوال العام التالي مهددة بتجدد أهوال ١٦٦٥ وهو ما لم يحدث لحسن الحظ. وما لبث دفو – بحسه المرهف للقيم الصحفية – أن انتهز الفرصة ونشر في مارس ١٧٢٢ "يوميات عام الطاعون" وهى ملاحظات أو ذكريات عن أهم الأحداث – العام منها والخاص – مما حدث في لندن خلال آخر زورات الطاعون الكبرى في ١٦٦٥ . وقد كتبها مواطن ظل في لندن طيلة الوقت، ولم يطلع عليها الرأى العام من قبل قط.

ومن المحتمل جداً أن يكون دفو قد اختزن بعض ذكريات الطفولة عن هذه الأشهر المروعة. ولا ريب أيضاً في أنه عندما شب عن الطوق كان يصغى إلى الأقاصيص والذكريات التي يرويها الكبار من حوله. على أن مادة "يوميات" مأخوذة من مثابرته على قراءة الكتب التي يرجع إليها الآن أي مؤرخ عصرى ليدرس عام الطاعون. وأما ما عدا ذلك فهو من تنميق خيال دفو. وإن المواطن (الذي ظل في لندن طيلة الوقت) لخيالى، وإن يكن واقعياً مقنعاً، كروبنسن كروسو. ذلك أن نثر دفو البسيط التلقائى، الذي كثيراً ما يهمل قواعد اللغة، مضافاً إليه سمة روايته التي لا تلم بشئ إلا لتغادره إلى غيره، لما يعين – إلى حد كبير – على إقناعنا

بأن ما نقرؤه هو "اليوميات" الصادقة لشاهد عيان.

على أنه يمكن لمن يريد الإطلاع على الحقائق الحزينة أن يقرأ "الطاعون الكبير في لندن عام ١٦٦٥" لولتر جورج بل (١٩٢٤). وسيجد القارئ أن كتاب دفو، وإن يكن خيالياً أكثر منه تاريخياً، لا يغالي في تصوير أهوال الطاعون، ولا يزوّر النقاط الأساسية للقصة. ولقد ينصح المرء أيضاً بقراءة "المصادر التاريخية ليوميات دفو عن عام الطاعون" (١٩١٩). كما أن نصاً ملائماً لليوميات مع -مقدمة ممتازة- قد نشر في مكتبة "إفريمان".

جوناثان سويفت
اقتراح متواضع

للحيلولة بين أطفال الفقراء في أيرلندا وأن يكونوا عبئاً على والديهم أو وطنهم ولإفادة الأمة منهم (١٧٢٩)

كتبها بالإنجليزية: د. شوقي السكري

ظل الإنجليز يحكمون أيرلندا بوصفها مقاطعة مغلوبة على أمرها لمدة قرن أو يزيد. وما لبث الطغيان الاقتصادي للحكم البريطاني، والجشع الطماع لملاك الأراضي من الإنجليز، أن ردا العدد الأكبر من سكان أيرلندا إلى أكثر درجات الفقر ترويعاً وإدقاعاً. وبالرغم من انحدار سويفت من سلالة إنجليزية، فقد ولد في أيرلندا، واتجه بوصفه مواطناً أيرلنديا إلى القضية الأيرلندية بجماع قلبه. وقد دعاه عجز الأيرلنديين عن التماس الراحة أو المساعدة إلى هذا الاتجاه المرير. وليست هذه القطعة أشهر كتابات سويفت في القضية الأيرلندية فحسب، ولكنها أيضاً خير مثال لتهكمه الضارى، فالتحليل البسيط يوضح أن الأيرلنديين كانوا يموتون جوعاً، وأن عدد السكان في أيرلندا يزيد عن الحد المطلوب، ومن ثم فهو يقدم اقتراحاً ثورياً بأن يسمن الأيرلنديون أطفالهم، ويجعلوا منهم طعاماً. وإن هذا الاقتراح ليوازى اقتراح إبادة جنس الياهو في الكتاب الرابع من "رحلات جلفر". فلقد أيقن سويفت أن "طفلاً صغيراً صحيحاً، نال رعاية طيبة، يغدو في السنة الأولى من عمره طعاما بالغ اللذة والتغذية والفائدة، يخنيا كان أو مقليا أو محمراً أو مغلياً. ولست أشك في أنه سيفي بالحاجة أيضاً في اليخني أو المتبل". ثم لا يلبث أن يبرز ست مزايا أساسية لمشروعه النمنمي، ومنها "أنه سيقلل كثيراً من عدد البابويين"، وأن مستأجرى الأرض الفقراء سيملكون شيئاً ذا قيمة يعينهم على دفع إيجارات ملاك أراضيهم وأن "مربى الأطفال إلى جانب ربح ثمانية شلنات سنوياً نتيجة لبيع أطفالهم سيطرحون عنهم مسئولية إقامة أودهم بعد عامهم الأول"، وإن ذلك سيكون دافعاً قوياً للزواج، وأنه سيقدم طبقاً جديداً، هلم جرا. أما الأمر الفريد حقاً في تهكم سويفت فيراه القارئ هنا في أوجه: قدرته على أن يكسو غضبه بغطاء بارد هادئ بتّار كالصلب شديد البرودة.

فصلان من كتاب
"آخر مراحل شكسبير وراسين وإبسن" (١٩٦١)
تأليف : كنيث ميور
راســــــين

فيما بين ١٦٦٤ و ١٦٧٦، أي بين الخامسة والعشرين والسابعة والثلاثين من عمره، وهى فترة تغطى اثنى عشر عاماً، كتب راسين عشر مسرحيات. وفى أثناء الاثنى عشر عاماً التالية، أي من سن السابعة والثلاثين إلى سن التاسعة والأربعين، لم يكتب شيئاً للمسرح. ثم إذا به، في مرحلته الأخيرة، يستدرج لكتابة المسرحيتين المستمدتين من الكتاب المقدس: "استير" و "عثليا"[1]. إن أي ناقد لأعمال راسين يجد نفسه في مواجهة صمت دام اثنى عشر عاما، بعد الاثنى عشر عاماً التي قضاها في نشاط مسرحى متواصل. ومهما يكن تفسيرنا لاعتزاله المسرح هذا الوقت الطويل، فإننا نستطيع أن نكون على يقين من أن ذلك كان راجعاً إلى أكثر من سبب، وليس من العسير أن نحدس أن الأسباب كانت متداخلة. لقد أقلع، في المحل الأول، عن فوضى حياته الجنسية، مثلما يفعل كثير من الرجال على عتبة منتصف العمر، واقترن بامرأة تقية يلوح أنها لم تكن راضية عن المسرح. وقد زادها نفوراً أن إحدى عشيقات راسين اللاتى تخلى عنهن، كانت تضطلع بالدور الرئيسي في إحدى مآسيه. ثم إن راسين، في المحل الثاني، قد تصالح مع معلميه السابقين في "بور رويال"، الذين كانوا يعترضون على أغلب الأدب الدنيوى، ويكنون للمسرحيات كراهية تعادل في شدتها كراهية المتطهرين (البيوريتان) لها في عصر شيكسبير. وقد أعلن (نيكول)، الذي علم راسين اللاتينية، في كتيب أصدره أن المسرحيات والروايات أشياء بشعة حين ينظر إليها على أساس مبادئ المسيحية. إن الكاتب المسرحى، فيما يقول نيكول:

---

(١) هي عثليا بنت عمرى ملك إسرائيل التي ورد ذكرها في سفر الملوك الثاني الإصحاح الثامن العدد ٢٦ وفى أخبار الأيام الثاني ٢٢: ٢- المراجع (د. نظمى لوقا).

"مسمم عام لا لأجساد المؤمنين، وإنما لأرواحهم. ويخلق به أن يعد نفسه مذنباً في عدد لا يحصى من جرائم القتل الروحي. وكلما ازداد حرصه على أن يسدل قناعاً من الوقار على العواطف الإجرامية التي يصفها، تفاقمت خطورتها، وازدادت قدرتها على مباغتة النفوس البريئة الطاهرة وإفسادها. وتزداد تلك الخطايا بشاعة، إذا نظرنا إلى الحقيقة الماثلة في أن هذه الكتب لا تبيد، وإنما هي مستمرة في نفث سمومها بين من يقرأونها".

كان راسين على دراية بآراء نيكول في لا أخلاقية المسرح ودنسه، وكان عدم رضائه عن مهنته – فيما يلوح – يزداد مع الوقت. ففي مقدمته لمسرحية "فيدر"، آخر مسرحياته الدنيوية، يعنى بأن يبين مدى حرصه على تصوير الفضيلة في أضواء ترفع من قدرها، وعلى أن يوقع أقصى العقوبات على أهون الأخطاء، وعلى أن ينظر إلى مجرد فكرة الجريمة بنفس الاستبشاع الذي ينظر به إلى الفعلة ذاتها.

"لم تصور العواطف إلا بقصد بيان كل الفوضى التي تتسبب فيها، وقد صورت الفضيلة في كل موضع بألوان من شأنها أن تجعل الناس يتعرفون عليها ويمقتون بشاعتها. وذلك بالتأكيد هو الهدف الذي ينبغي على كل من يعمل للجماهير أن يضعه نصب عينيه".

ومن البديهي أن راسين كان يؤمن دائماً بالرأي القائل إن للمأساة وظيفة أخلاقية. ولكنه حرص في هذه المقدمة، بوجه خاص، على أن يقرر أنه بالرغم من رغبة فيدر في ارتكاب سفاح المحارم، وعلى الرغم من أننا نتعاطف معها، فإن النغمة الأخلاقية للمسرحية كاملة لا عيب فيها.

غير أنه لم يكن في مستطاع راسين أن يتصالح مع "البور رويال" مادام يكتب للمسرح. وقد كانت رغبته في هذا التصالح سبباً من الأسباب التي جعلته يعتزل المسرح. وربما كان هناك عامل آخر، هو فشل مسرحية "فيدر" عند تقديمها لأول مرة، وذلك بسبب المؤامرات التي حاكها له أعداؤه. فلقد نمى إلى علمهم أنه يكتب مسرحية عن فيدر وهيبوليتوس، فعهدوا إلى شاعر من شعراء الدرجة الثانية بأن

يكتب مسرحية عن هذا الموضوع نفسه. ثم ملأوا مسرح منافسه بجمهور متحمس. وقاطعوا مسرحية راسين.

والسبب الأخير في اعتزال راسين للمسرح هو أنه عين في وظيفة مؤرخ ملكي، وكان مفهوماً - عند تعيينه لهذه الوظيفة - أنها تتضمن قطع صلاته بالمسرح. ويلوح لنا أنه كان ينظر إلى الوظيفة على أنها أجلب للاحترام من كونه أعظم شعراء ذلك القرن. بل لقد كان - حتى في شبابه - يبدو وكأنه ينظر إلى عبقريته على أنها وسيلة تتيح له الارتقاء في سلك المجتمع. وقبل أن ندين راسين يجدر بنا أن نتذكر أن شيكسبير كانت تسيطر عليه الأهواء في لحظات نفوره من المسرح، وأنه كان حريصاً على أن يظفر بالحق في أن يدعى "جنتلمانا".

وهكذا تفاعلت هذه الدوافع المتنوعة، وكان راسين - شأنه شأن جيسون في مسرحية آنوى - يتوق إلى أن يحيا حياة أوفر حظاً من النظام، وأن يتزوج، وأن يستقر. كان يريد أن يتصالح مع مستشاريه الدينيين، وأن يفر من تلك الصراعات المريرة التي يزخر بها المسرح، وقد هيأت له وظيفته الرسمية فرصة ملائمة لذلك.

بيد أنه رغم كل ذلك لم تخل أعوام الصمت الاثنا عشر من المشكلات بالنسبة للشاعر. فلقد كان، من ناحية، يحب لويس الرابع عشر، ويعجب به، بل يكاد يعبده. وكان، من ناحية أخرى، قد تصالح مع معلميه القدامى الذين كان الملك يضطهدهم. وهكذا كان راسين يجد نفسه ممزقاً - على الدوام - ما بين حبه لليور رويال، ورغبته في الارتقاء في سلك البلاط. ومن المحقق أن (جيرودو)، في مقالته الذكية عن راسين، يذهب إلى أن المسرحيتين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس قد تفسرهما كاثوليكية الملك أكثر مما تفسرهما كاثوليكية المؤلف نفسه، وأن "فترة التشتت والانغماس في الملذات (التي مر بها راسين) لم تكن قط فترة من الزندقة. فهو لم يتصالح مع الله وإنما مع عمته، وقد دفن نفسه، لا عند أقدام قديس، وإنما عند أقدام الرجل الذي علمه أفعال اللغة اليونانية".

هذه ملاحظات لماحة، غير أنها - شأنها في ذلك شأن أغلب الملاحظات

الملهاة – غير صادقة تماماً. فهي جزء من حجة (جيرودو) القائلة بأن وحي راسين كان أدبياً كلية. والحق إن اهتداءه، أي تصالحه مع البور رويال، كان صادقاً، وكان من معالم الطريق في حياته. لقد كتب أعظم ما في اللغة الفرنسية من مآس، ولكنه ظل غير راض إلى حد عميق. والأمر، كما قال جيرودو، هو أن "أنقى فرنسية كتبت لم تعد هي اللغة الكاملة في نظر راسين، وإنما هي لهجة إقليم قد هجره". وأثناء السنوات الاثنتى عشرة التالية ترجم سبع عشرة ترنيمة من كتاب الصلوات، مثلما نظم ميلتون – أثناء السنوات التي سبقت شروعه في إنشاء "الجنة الضائعة" – عدداً من المزامير. ولم تكن ترانيم راسين ضعيفة كمزامير ميلتون، ولكن ما كانت شكوك أحد لتتجه إلى أنها من نظم شاعر عظيم.

وقد لاحظت (مدام دى سيفنيه) أن راسين كان يحب الله مثلما كان، في الماضى، يحب عشيقاته. ولعلها كانت خليقة بأن تضيف أنه بينما أوحت إليه عشيقاته بمسرحيتى "أندروماك" و "فيدر"، لاح في مبدأ الأمر أن الله كان أقل منهما توفيقاً فيما ألهمه إياه. ومهما يكن من أمر فقد وجد راسين في عام ١٦٨٨ سبيلاً للتوفيق بين الشعر والتقوى. ذلك أن (مدام دى مانتينون) دعته إلى كتابة مسرحية مستمدة من الكتاب المقدس لتؤديها تلميذات مدرسة للبنات كانت راعية لها. وقبل راسين الدعوة على مضض بعض الشيء، ثم إذا بالمسرحية "إستير" تلقى نجاحاً عظيماً.

وسألته مدام مانتينون أن يكتب مسرحية دينية أخرى، بيد أن الملك اشترط ألا يكون بها أزياء أو مناظر، ومن ثم لم يكن العرض الأول لمسرحية "عثليا" يزيد كثيراً عن مجرد إلقاء لأبياتها في غرفة عادية. ثم قدمت المسرحية بعد ذلك في البلاط. كما قدمت ذات مرة أمام الملك المنفى جيمس الثاني الذي لابد أنه كان يتفرج على خلع عثليا في مزيج من المشاعر المضطرمة. وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن راسين اختار موضوعه بينما تراوده، بنوع ما، "الثورة المجيدة"، وإن لم يكن بطبيعة الحال ينظر إلى الثورة على أنها مجيدة. وعلى الرغم من أن المسرحية ترينا ثورة ناجحة على ملكية حاكمة فإنه هو والنظارة ما كانوا ليطابقوا بين عثليا وجيمس الثاني، وإنما بينه

وبين مغتصب العرش وليم الثالث. وكانوا خليقين بأن يطابقوا بين "يوآش[٢]"، والابن الطفل لجيمس الثاني، الذي فر من انجلترا مع أمه. ولم تكن إعادة هذا الصبي إلى العرش تتضمن مجرد خلع للغاصب، بل كانت تتضمن أيضاً إعادة العقيدة الحقة إلى المكان الذي اغتصبته عبادة "بعل"، أو البروتستانتية. وعلى الرغم من ذلك فإن لويس لم يرض عن المسرحية. وليس في هذا ما يثير الدهشة، إذ يمكن أن يعد "جواد"، الكاهن الأعظم، جانسينيا، و "متان" المرتد قد ظفر بأذن صاغية من ملكه، متوسلاً إلى ذلك بحيل كانت تشبه – من بعض الوجوه – تلك التي كان يظن أن اليسوعيين توسلوا بها إلى السيطرة على لويس الرابع عشر:

لقد التصقت بالبلاط روحي بكل جماعها، إلى أن ظفرت تدريجيا بآذان الملوك الصاغية، وسرعان ما غدوت لهم الوحي الهاتف. ودرست قلوبهم وتملقت نزواتهم. ومن أجلهم نثرت الأزهار على شفا الهاوية.

ويذهب "فرانسوا مورياك" إلى أن لويس قد كان خليقاً بأن يصف "آرنو"، مدير البور رويال، بعبارة توجهها "عثليا" إلى "جواد" في الفصل الأخير من المسرحية: "أيها العدو الأبدى للسلطة المطلقة". ومن المحقق أن الصورة التي رسمها راسين لفساد السلطة المطلقة بين حاشية الملكة، مهما يكن ذلك لا شعوريا، تعكس هجوما على مبدأ الحكم المطلق بأكمله، وأن السلطة المطلقة تفسد فساداً مطلقاً. وعلى الرغم من أن راسين كان قادراً على أن يعلن نثراً أن لويس كان "أحكم الرجال جميعاً وأكملهم" فإنه أنطق الجوقة بهذا الوصف لبلاط عثليا:

في بلاط لم تعرف العدالة إليه سبيلا
وحيث لا شريعة إلا شرائع الغصب والظلم
وحيث يضيع الشرف في غمرة الطاعة الوضيعة.

---

(٢) ورد ذكره في سفر الملوك الثاني ١١/ ٢ و ١٣/ ١ –المراجع (د. نظمى لوقا).

منذا يستطع الدفاع عن البراءة العاثرة الحظ ؟

ليس ثمة طاغية ذكي يمكن أن يستمع إلى أمثال هذه المشاعر دون أن يرى أنها منطبقة عليه. وهذه الأبيات إما أن تكون قد حذفت من الطبعة الأولى للمسرحية – من طريق المصادفة، أو لأن راسين أدرك خطورتها – وإما أن تكون قد أضيفت إليها في طبعتها الثانية. غير أنه كان ثمة عدد آخر كبير من الأبيات التي تتحدث عن أخطار السلطة المطلقة مما ينطبق بقدر مماثل من الدقة على حكم لويس الرابع عشر. وإن أحد أحاديث "جواد"، في المشهد الذي يكشف فيه للفتى "الياسين" أنه هو الملك الشرعي، لحديث غاية في تحريك المشاعر عن مفاسد الحكم المطلق وأخطاره:

أي بني – فما زلت أجرؤ على أن أدعوك بهذا الاسم –
فلتعان هذه الرقة، اصفح عن الدموع التي تنساب من
عيني إذ أفكر فيما يتهددك من أخطار.
لقد نشئت بعيداً عن العرش، ومن ثم فأنت تجهل الفتنة
السامة التي ينطوي عليها ذلك الشرف.
إنك لا تعرف بعد ذلك الثمل الذي تبعثه السلطة
المطلقة، والصوت الساحر لأشر أنواع الملق. وسرعان ما
يخبرونك بأن القوانين المقدسة، وإن تكن تحكم الدهماء،
لابد وأن تعنو للملوك، وأن شكيمة الملك الوحيدة هي
إرادته الخاصة، وأنه ينبغي عليه أن يضحي بكل شئ في
سبيل عظمته، وأن الشعب محكوم عليه بالدموع
والكدح، ولابد أن يساس بصولجان حديدي، وأنه ما لم
يستبد بهم فإنهم، عاجلاً أو بعد حين، يستبدون –
وهكذا
فمن شرك إلى شرك، ومن وهدة إلى وهدة
يلطخون نقاء قلبك الجميل،

ويحملونك على كراهية الحق، ويصورون لك الفضيلة في
صورة بشعة. وا أسفاه.. إن أحكم ملوكنا طرا قد أضلوه
السبيل.
فلتقسمن إذن على هذا الكتاب، وأمام هؤلاء بوصفهم
شهودا، على أن يكون الله أبدا
هو أول همك، وأن تكون مع الأشرار عنيداً،
وللأخيار ملاذا، وأن تجعل الله دائماً الفيصل بينك وبين
المعوزين الضعفاء.
ولتذكر، أي بنى، وأنت في هذه الحلل أنك كنت يوماً،
مثلهم، يتيماً وفقيراً.

ومما له دلالته أنه بعد حوالى مائة عام من كتابة هذه الأبيات، وفى ليلة الثورة الفرنسية، كان كل بيت منها تقريباً يقاطع بالتصفيق الحاد. والأبلغ من ذلك أن "فوشيه" – رئيس البوليس السرى لنابليون – كان يرغم الممثلين على حذفها. إن الشعراء، كما أدرك أفلاطون منذ عهد بعيد، أناس خطرون على الدولة الشمولية. ذلك أنه حتى عندما يرغبون عن وعى – مثلما رغب راسين كما يبدو – في أن يحظوا برضى طاغية من طريق تملقه، يجدون أنفسهم مدفوعين بقوى أقوى منهم إلى قول الحقيقة. ومن المحقق أن راسين، حينما كتب "عثليا"، بذل كل ما في وسعه لإرضاء (مدام دى مانتينون) والملك. فلم تكن به رغبة في إقحام الجانسينيين، بل كان أشد عزوفاً عن إقحام عواطف التمرد. غير أن الشعراء العظام جميعاً، كل منهم جورج واشنطن رغماً عنه – إنهم لا يقدرون على الكذب. ولقد كان مفهوم راسين للملك الصالح راسخاً لا يتغير، طوال حياته. ففى مسرحية "برنيس" يضطلع (تيتوس) بمهمة تحقيق السعادة لألف شخص لم يكونوا سعداء، ثم يتساءل فيما بعد: "أي دموع قد كفكفتها ؟ وكم من الأعين الراضية رأيت فيها ثمار أفعالى الصالحة ؟" وفى مسرحية "إستير" تفرق الجوقة بين الملك الظافر، الذي ينتصر بقوة بأسه، والملك

الحكيم الذي يمقت البغى ويحول بين الأغنياء وطحن الفقراء، ويحمى اليتامى والأرامل، ويقدر دموع المستجير المقسط. ولابد أنه كان من العسير المطابقة بين لويس الرابع عشر ومثل هذا الملك، رغم أن سر الملكية الغامض ربما دفع الكثيرين إلى أن يقوموا بهذه المطابقة.

وقد أبان راسين فيما بعد عن مزيد من الشجاعة المباشرة عندما كتب يدافع عن راهبات "البور رويال"، وعندما كتب مذكرة عن مظاهر بؤس الدهماء من الناس، ذلك البؤس الذي كان نتيجة مباشرة للسياسة العدوانية التي انتهجها الملك في الخارج. وإن وصف "لابروير" لعامة الشعب، ذلك الوصف الشهير، ليؤكد هذا البؤس، كما يؤكد فداحة الحكم المطلق:

"يرى المرء بضعة حيوانات متوحشة، ما بين ذكور وإناث، متناثرة في أنحاء الريف، سوداء كالحة لفحتها الشمس، مرتبطة بالأرض التي تحفرها وتقلبها في عناد لا يقهر. ويصدر عنها ضرب من الأصوات، وهي حين تنتصب تكشف عن وجوه بشرية – ومن المحقق أنها تنتمى إلى فصيلة الإنسان. وهم يخلدون في الليل إلى حظائرهم، حيث يقتاتون بالخبز الأسود والماء والجذور. إنهم يوفرون على من سواهم من البشر مشقة الحرث والبذر والحصاد، ومن ثم فهم يستحقون ألا يحرموا من الخبز الذي بذوره".

ولقد أعطى راسين مذكرته لمدام دى مانتينون، بعد أن نال منها وعدا بأن تبقيها سراً. على أنها أوقفت الملك على هذه المذكرة، إن مصادفة أو عمداً. ويذهب "موررياك" إلى أنها أوقعت الشاعر في هذا الشرك كي ترغمه على مفارقة الجانسينيين. ولقد غضب الملك وقال: "ألأنه يصنع أشعاراً مثالية، يظن أنه يعرف كل شيء؟ ولأنه شاعر عظيم، أيريد أن يغدو وزيراً ؟".

وعلى الرغم من ذلك فمن المحتمل أن يكون بعض كاتبي السير قد بالغوا في حديثهم عن مدى غضب الملك. وقد ذهب مسيو "بوميه"، في مقالة نشرت عام ١٩٤٣، إلى أن راسين لم يلحق به خزى قط. ولم أرد إلا أن أبين أننا نظلم راسين ظلما

فادحاً إذا نظرنا إليه على أنه أمير شعراء الطاغية. فمسرحية "عثليا" ليست مأساة عظيمة وعملاً فنياً عظيماً فحسب، وإنما هي أيضاً منشور ثمين في تاريخ الحرية الإنسانية. وهى – كما قال فولتير – آية من آيات الروح الإنسانية.

ومن ناحية أخرى فإن المتدينين لم يكونوا دائماً ذوى حصافة في ثنائهم على المسرحية. فالأب "بريمون"، على سبيل المثال، يقول إن مسرحية "عثليا" أجدر بأن تدرس في الهيكل من أن تدرس في الفصل. وكلا المصيرين، فيما يلوح لى، غير جدير بما هو في نهاية الأمر آية درامية عظيمة. وكما احتج النقاد المضلل بهم بأن مسرحية "الملك لير" لا يمكن تمثيلها، قال بعض النقاد الفرنسيين إن في تمثيل "عثليا" من التجديف مثل ما في لمس تابوت العهد.

وثمة رسالة طويلة للدكتوراه عن استخدام راسين للكتاب المقدس في مسرحيته. على أنه ليس من المحتمل أن تمدنا هذه الزاوية بضوء كثير. إن انتفاع شيكسبير بمصادره سبيل من السبل التي تمكننا من فهم عبقريته. غير أن قصة "عثليا"، كما وردت في الكتاب المقدس، بالغة القصر. وقد منح راسين نفسه حرية التصرف فيها كثيراً، إلى الحد الذي نجد معه أن مثل هذا النوع من التناول لن يعلمنا إلا الشئ الضئيل عن عبقريته. غير أن شيئاً واحداً يبرز من دراسة الإنجيل يفسر لنا، إلى حد ما، السبب في اختيار راسين لهذه القصة بالذات. لقد كان "يوآش" يقع مباشرة في خط السلالة الممتدة من داود إلى المسيح. وهذا هو السبب في أن الابقاء عليه، في طفولته وأثناء مجرى المسرحية على السواء، ذو أهمية كونية. ويكاد المرء يقول إن افتداء البشر رهن سلامته. لهذا كانت نبوءة جواد عن المسيح ملائمة تماماً، ولهذا يقول "مونييه" إن الاحتفال بالقدر في مسرحية "عثليا" مرتبط بالاحتفال بالعقيدة: "إن وحدة الحدث قد أرسيت قواعدها هنا من طريق الأمر الإلهى، ووحدة المكان من طريق المحراب، ووحدة الزمن من طريق التضحية".

ومن أبرز عناصر مسرحية "عثليا" أنها نابعة من وعى الشاعر بما لحدث المسرحية من مغزى في التاريخ الدينى. فهو يسعى، خلال الساعتين اللتين

يستغرقها عرض المسرحية، وفى أحداث لا تتجاوز زمان العرض، إلى أن يرينا الماضي والمستقبل على السواء. إن موت "إيزابل" يوصف على لسان "جواد" في الفصل الأول، ويوصف مرتين على لسان عثليا نفسها في الفصل الثاني، وثمة إشارة إليه أيضاً في الفصل الأخير. وقتل أطفال "أخزيا"، وفرار "يوآش"، يوصفان على لسان "جوزابث" في الفصل الأول، وعلى لسان "عثليا" في الفصل الثاني، وعلى لسان "جواد" في الفصل الرابع، وثمة إشارات مستمرة إليهما طوال المسرحية. والنزاع الطويل بين أسرة "عثليا" والكهنة يجعل منها ضحية للظروف. فنحن نستشعر نحوها شيئاً من الشفقة التي يستثيرها (توماس هاردى) من أجل "إيزابل"، في قصيدته التي تصف "سيدة صور الفخور التي صبغت وجهها":

في ضعف انتبهوا للكلمات، "القوا بها أرضاً"،
ترتفع من الزمان على نحو غريب،
وللنقط الطيفية من دماء جسدها
تلطخ أحد الجدر الرميمة،
ولنغمة الشفقة الرقيقة المنبعثة،
"إنما هي ابنة ملك"،
إذ مروا بالبقعة التي ديست فيها ذات يوم
بأقدام الخيول.

لقد حال ضمير راسين الفنى بينه وبين جعل "عثليا" مجرد شخصية بغيضة. كما أنه، بالتأكيد، قد حال بينه وبين جعل (جواد) شخصية باعثة على التعاطف بشكل مطلق – فلقد اعتبرها فولتير شخصية متعصبة مؤمنة بالخرافات. عثليا لا تمنح المسرحية اسمها فحسب، وإنما هي الشخصية المهيمنة عليها، كما أنها صورت على نحو لا يخلو من المشاركة الوجدانية. فالمؤلف لا يفتأ يذكرنا، مرارا وتكرارا، بالطريقة الوحشية التي قتلت بها أمها. إنها تقول لجوزابث:

أجل، إن غضبى العادل – وإنى به لفخور –

قد ثار لموت أبوى في شخص أبنائى.
لقد رأيت أبى وأخى مذبوحين،
وأمى ملقاة من نافذة قصرها،
وذات يوم (أي مشهد رهيب !)
رأيت ثمانين أميراً يغتالون ! لأى سبب كان ذلك ؟
لكى ينتقموا لبضعة أنبياء،
عاقبت أمى عن عدل
نبوءات جنونهم المتطرفة.

والأكثر غرابة من ذلك، والذى رسمه راسين حتى يكون أكثر إثارة للشفقة على "عثليا"، هو حلمها المشهور الذي تظهر لها فيه إيزابل، وتحذرها من أن رب اليهود خليق بأن يسيطر عليها هي أيضاً، في القريب العاجل.

وعند التفوه بهذه الكلمات المخيفة،
انحنى شبحها، فيما يبدو، على فراشى،
غير أنى حينما بسطت يدى كى أحتضنها،
وجدت بدلاً منها كومة من العظام رهيبة،
ولحما مقطعا، والمزق المغموسة بالدماء
تساق في الأوحال، وأعضاء لا سبيل لوصفها
تتناحر حولها الكلاب الشرهة

ولست أريد أن أوحى، بطبيعة الحال، بأن راسين قد كان – مثلما أكد "بليك" بالنسبة لميلتون – من حزب الشيطان دون أن يدرى. فالأمر ،ببساطة، هو أن راسين – شأنه في ذلك شأن كل شاعر مجيد – كان يؤمن بمنح الشيطان حقه. وقد كان شيكسبير (كما أعلن كيتس) يجد من المتعة في تصوير (يا جو) ما يجده في تصوير (إيموجين). وكذلك كان راسين يجد من المتعة في تصوير "عثليا" ما يجده في تصوير "جواد". ومن المحقق أن عظمة المسرحية تعتمد من ناحية على التوتر القائم في ذهن

الشاعر بين نزاهته الفنية ومشاعره الدينية، كما تعتمد – في المسرحية نفسها – على التوتر بين الدراما من حيث هي عمل فني، والدراما من حيث هي عمل من أعمال العبادة. إن راسين الجاثي على ركبتيه، وراسين الجالس في غرفة مكتبه كانا شخصين مختلفين في الفكر والمشاعر.

إن "عثليا" تتنبأ في حديثها الأخير بأن الطفل البرئ "يوآش" سوف يقترف ما هو شر في نظر الرب، ويدنس هيكله، وبذلك ينتقم لآخاب وإيزابل وعثليا. ورغم أن "يوآش" يصلى ضارعاً ألا تتحقق اللعنة، فإننا نعلم من الكتاب المقدس أنه انقلب على الكهنة فيما بعد، وبذلك تحيق به اللعنة. والحق إن "عثليا" انتصرت بعد موتها، حتى على الرغم من أن سلالة داود – السلالة الممتدة من داود حتى المسيح – ظلت باقية. وإن المعرفة بسقوط "يوآش" الذي أعقب ذلك – وهى المعرفة التي كان يمكن لراسين أن يفترض توافرها لدى جمهوره – لتجعل بعض مقطوعات المسرحية حادة بشكل غير محتمل في توريتها الساخرة.

والمشهد الذي يجرى في الفصل الثاني، حيث تستجوب "عثليا" الصبى عن حياته في المعبد، يرينا الملكة العجوز المنهوكة وقد أفسدتها سلطتها وجرائمها على السواء، وهى تلتقى بالبراءة وجها لوجه. وفيما بعد تصف الجوقة الصبى من طريق استخدام صور تؤكد فيه هذه الصفة:

وهكذا ففى واد مكنون
عند جدول بلوري
ينمو عود من السوسن رقيق
هو موضع حب الطبيعة وفخارها.
وفى عزلته عن الدنيا منذ الطفولة حبته السماء بكل هباتها،
فلم تشوه عدوى الشر براءته الطاهرة.

والتورية الساخرة التي ينطوى عليها هذا المشهد لا تعتمد فحسب على

الحقيقة الماثلة في أننا نعرف أن (يوآش) سوف يتطرق الفساد إليه، وإنما تعتمد أيضاً على الرقة الغريبة التي تستشعرها "عثليا" نحو الصبي الذي طعنها – في الحلم – طعنة نفذت إلى القلب، والذى قدر له أن يكون – في نهاية المطاف – علة موتها. ذلك أن حبها ليوآش إنما هو حب امرأة عجوز لبراءتها المفقودة، وهو حب الأمومة الذي قمعته استجابة لنداء الانتقام. والضعف الذي يعمي (عثليا) ويدمرها إنما هو الشفقة التي خالت أنها قمعتها في نفسها. فهي قد دمرت بلبن الرحمة الإنسانية وبالبقية الباقية من فضيلتها.

إن أكثر الأمور إثارة للمشاعر في المأساة إنما يحدث – طبقاً لأرسطو – عندما يثمر مجرى الحدث، المراد به نتيجة معينة، عكس المراد. وهكذا نجد أن "عثليا"، إذ تطلب من "جواد" أن يسلمها كنز "داود" والصبى "إلياسين"، وإذ تهدد بتدمير المعبد لو رفضت مطالبها، تقع هي نفسها بين يدى "جواد"، وإن ما تخاله انتصارها النهائى على "يهوه"[٣]. ينكشف عن انتصاره النهائى عليها. إنها تطالب بالطفل وبكنز داود. وتكتشف أن الطفل هو الكنز، وهو كذلك على وجه الدقة لأنه خليفتها. وتبينها للحقيقة إنما هو مثل طيب لنقطة أخرى من النقاط التي أثارها أرسطو.

لقد انتصرت، أي رب اليهود..
أجل، إنه "يوآش"، وإنى لأسعى عبثاً إلى أن أخدع
نفسى...
إنى لأرى طلعة وإيماءة
"أخزيا". وكل شئ يعيد ذكرى الدماء التي أمقتها...
أيها الله الذي لا يعرف الندم،
لقد خلقت لكل شئ سبيله.

وعلى الرغم من أنى أكدت إنصاف راسين في تصويره لعثليا، فإنه من الخطأ

---

(٣) كلمة عبرانية معناها "الله". المترجم.

تماماً أن ندعى أنه ليس ثمة مجال للاختيار – من الناحية الخلقية – بين الحزبين والدينين. ذلك أنه يوجد طوال المسرحية تقابل بين المجد الدنيوى في البلاط وخدمة الحق في المعبد، بين "متان" المتقلب مع الأيام، المنافق الخائن، الذي لا يؤمن بالدين الذي يجاهر باعتناقه – و "جواد" الصارم النبيل، وكذلك بين المعايير الأخلاقية الهابطة التي يرتضيها عابدو "بعل"، والصواب الذي يتطلبه عابدو "يهوه". ومن الحق إن بعض النقاد قد أدانوا المغالطة التي تشوب موقف "جواد" في الفصل الأخير من المسرحية، وذلك حين يتظاهر أمام "أبنر" بأنه يزمع أن يسلم إلى "عثليا" الكنز الذي طلبته. إنه لا يكذب، رغم أنه يخدع "أبنر" بهذه المراوغة التي أعد لها عدتها. ونحن نجد راسين، في الملاحظات التي أضافها سريعاً إلى المسرحية، يدافع عن مراوغة "جواد" على أساس من سوابق وردت في الكتاب المقدس، وفيما يؤثر عن آباء الكنيسة. غير أنه مادامت "عثليا" قد أغويت إلى المعبد حتى يمكن قتلها فيه، فإنه لا تبقى ثمة حاجة إلى الشكوى من خدعة جواد، وهى الضرورية لبلوغ هذا الهدف. إن فن الحرب يتمثل إلى حد كبير في حمل العدو على أن يصدق شيئاً تريده أن يصدقه. أضف إلى ذلك أن المراوغة لازمة من أجل الحفاظ على نزاهة "أبنر".

وسنلاحظ أنه على الرغم من مغزى الحبكة، كوسيلة للابقاء على سلالة داود، ورغم نبوءة "جواد" عن المسيح وأورشليم الجديدة.

أي أورشليم جديدة تقوم الآن
من قلب الصحراء المتألقة.
والأبدية ماثلة على جبينها.
منتصرة على الموت والليل ؟

***

مـن أيـن جـاء كـل هـؤلاء الأطفـال
الـذين لم تحملهـم عـلى صـدرها ؟
فلترفعـي رأسـك ولتنظـرى
أولئـك الأمراء وقـد أسرتهـم شـهرتك.
إن ملـوك الأرض جـاثون جميعـاً
يقبلـون الـتراب الآن بـين يـديك.

وعلى الرغم من هذه القطعة فإن الروح العامة التي تسرى في المسرحية هي روح عبرية أكثر منها مسيحية. وقد كان راسين في ذلك أحكم من بعض نقاده، لأن إقحام الروح المسيحية على قصة "إيزابيل" و "عثليا"، الأشد بدائية، كان خليقاً بأن يجانب التاريخ. ورغم أنه من المحتمل أن يكون راسين قد صار بعد اهتدائه أكثر تديناً – عن وعى – من شيكسبير في أي وقت من حياته، ورغم أن مسرحيتيه الأخيرتين قد كتبتا عن موضوعات مستمدة من الكتاب المقدس، فإن مسرحيات شيكسبير، في مرحلته الأخيرة، بتأكيدها للصفح والتصالح، تلوح لى أكثر مسيحية في روحها من أي من "إستير" أو "عثليا".

وإنه لمن الأمور ذات الدلالة أنه بينما أخذ شيكسبير في سنيه الأخيرة يعالج، من جديد، موضوعات كان قد تناولها من قبل – الغيرة والخيانة واجتماع شمل من فرق بينهم الدهر وغفران الخطايا – نرى راسين قد ابتعد عن الموضوعات التي كان معنيا بها فيما مضى. ويرجع ذلك، جزئياً، إلى الحقيقة الماثلة في أنه لما كانت المسرحيات تؤدى بواسطة تلميذات المدارس، فقد طلب إليه أن يتجنب موضوع الحب. لقد مثلن "أندروماك" بكل ما فيها من غيرة قاتلة وغراميات تفضى إلى الانتحار، وخشيت (مدام دى مانتينون) أن تتشرب البنات مشاعر من النوع الخاطئ. إن أغلب بطلات راسين نماذج غير ملائمة للشابات اللائى أحسنت تربيتهن. فهرميون تدفع "أورست" (الذي يحبها) إلى قتل "بيروس" (الذي تحبه

ولكنه يؤثر أندروماك عليها). وفى مبدأ الأمر تحمل (روكسان) "بايزيد" على الاختيار بين الاقتران بها والموت. وحين يختار الموت، عن حكمة، تتيح له فرصة أخيرة ليرى خنق المرأة التي يحبها.

اتبعني من فورك
وشاهدها وهي تموت على أيدي البكم. وتحرر،
حينذاك، من حب قاضٍ على مسعى المجد،
امنحني قسمك. وسيكفل الزمان ما عدا ذلك.

وفيدر، حين يصدها ابن زوجها، تدفع به إلى تهمة محاولة الاعتداء عليها. و"أجربين" قاتلة أيضاً. وإلى جانب هذه المجموعة من ربات الانتقام تلوح فضليات البطلات باهتات اللون إلى حد بالغ. فأريسى لا ترغب في الفرار مع رجل حياته معلقة بخطر الموت حتى تضمن شهادة الزواج في جيبها. وجونى لا تعدو أن تكون شخصية مثيرة للأشجان. وأندروماك تستمد كل ما تتسم به من أهمية من الموقف المأساوى الذي وضعت فيه.

ورغم أن مسرحيتى راسين المستمد موضوعها من الكتاب المقدس تصوران أعمال العناية الإلهية، فقد قيل إنه وجد في مسرحية "عثليا" قدراً أقسى من ذلك الذي وجده الأقدمون. ذلك أنه بدلا من القدر اليونانى الذي استخدمه في مسرحيتى "أندروماك" و "فيدر" أبرز "يهوه" وقد رسم للإنسان مصيراً دقيقاً، وبه من القسوة الكامنة أكثر مما في زيوس. و "جوازيث"، تلك الشخصية الباعثة على التعاطف والمفعمة بالحب الأموى، تحيى في بهجة قتل الملكة العجوز. وربما كان "مونييه" مبالغاً حينما قال إن ما في مسرحية "عثليا" من شراسة أكثر مما في مآسى العاطفة الجنسية:

"فيما بين القدر الذي يأمر بجريمة القتل والجريمة نفسها، لم يعد الجسد وعاشقه وسطاء، ولم يعد طريق الجريمة يمر بمنطقة الرغبة والتسامى".

إن الشراسة الخارقة للطبيعة التي تتسم بها المسرحية، مهما تكن رغبتنا في تعديل آراء (مونييه)، إنما تعتمد على حصر راسين للحدث، عن عمد، في نطاق تلك المشاهد التي يلوح أن الله نفسه هو الذي أعدها. إن لحظات الحدث المختلفة ليست سوى اللحظات المختلفة لفكره (الله). والفعل الإلهى يحل محل الفعل الإنسانى.

فلا الفاعل يعانى
ولا الصابر يقوم بفعل. إنما يتسمر كلاهما
في فعل أبدى، في صبر أبدى.
يتعين على الجميع أن يذعنوا بالرغبة فيه
ويتعين على الجميع أن يعانوا حتى تتاح لهم الرغبة فيه،
لكي يبقى النسق، لأن النسق هو الفعل
والمعاناة، حتى تدور العجلة وتظل رغم ذلك ساكنة إلى الأبد.
(ت. س. إليوت).

ومن البديهى أن الفعل الإلهى في مسرحيات شيكسبير الأخيرة يحل، بمعنى من المعانى، محل الفعل الإنسانى أو يتخلله. ولكن بينما يحيق الدمار بأشرار مسرحيتى "إستر" و "عثليا"، يندم "أياتشيمو" والخاطئون الثلاثة في مسرحيتى "سيمبلين" و "العاصفة". وحتى "كاليبان" يقرر أن يستوصى بالحكمة من الآن فصاعداً، وأن ينشد النعمة الإلهية. إن روح مسرحية "عثليا" أقرب إلى روح مأساة "شمشون في المعمعة" منها إلى روح مسرحية "العاصفة". ذلك أن مأساة ميلتون المستمد موضوعها من العهد القديم، وإن كانت تنتهى صراحة بـ "هدوء البال وتبدد العاطفة جيعاً"، فإنها تبلغ الذروة عندما يحيق الدمار بالفلسطينيين – الأبرياء منهم والمذنبين – على يد بطل الرب، وتترنم الجوقة، بموافقة ميلتون، بترنيمة الانتصار. وهذا الموقف – شأنه في ذلك شأن المشاعر التي تنتهى بها مسرحية "عثليا" – يتمشى مع روح القصص التي أقيمت هذه المسرحيات عليها، وإن كان من الأمور ذات الدلالة، بطبيعة الحال، أن راسين وميلتون قد اختار كلاهما أمثال

هذه الموضوعات من بين كل موضوعات العهد القديم التي كان يمكن لها أن يختاراها.

إن الخصائص التي وجدها النقاد المحدثون في مسرحية "عثليا" - من وحشية وشراسة وجنون وغضب قاتل وتسام ديني - لا توحي بذلك الهدوء الرخامي الذي يتسم به الفن الكلاسيكي. فالشكل الكلاسيكي يقوم بوظيفة السد الذي يتحكم في ضغط وجداني عظيم وينتفع به. والعاطفة البدائية وألوان البغضاء العنيفة تقترن هنا برغبة حارة في التقوى، ويعبر عن هذا كله بذلك الوضوح وتلك البساطة الخداعتين اللتين يتسم بهما الفن العظيم.

وهناك، فيما إخال، بعض التحامل من جانب القراء الناطقين بالإنجليزية على المأساة الكلاسيكية الفرنسية، كما نجد تماماً أن كثيراً من الفرنسيين ينظرون إلى شيكسبير، في أعماق قلوبهم، على أنه "متبربر كثير الأخطاء". إن المآسي الكلاسيكية الإنجليزية قد كتبها، لسوء الحظ، نفر من الدارسين من أجل الدارسين. فمسرحيتا (دانيل) "كليوباترا" و "فيلوتاس"، بكل ما تنطويان عليه من رقة وجاذبية، تلوحان وكأنهما قد صممتا عن عمد على نحو يكفل لهما تفادي إثارة أي انفعال: إنها مسرحيات مثالية لأناس سبق لهم أن أصيبوا بنوبة من نوبات تخثر في الشريان التاجي. بل إن مسرحية "كل شئ في سبيل الحب" خليقة بأن تلوح لنا قصة تلتزم حدود اللياقة إذا قورنت بمسرحية "أنطوني وكليوباترا"، وأن سيدة العصر الفيكتوري التي صاحت عند مشاهدة مسرحية شيكسبير: "كم يختلف ذلك عن حياة مليكتنا العزيزة. !" - ما كانت لتنزعج عند مشاهدة مسرحية درايدن. ومسرحية "كاتو" لأديسون نموذج مكرر للبلادة المحمودة وليس هناك فيما أظن من قرأ مسرحية "ميروب" لأرنولد أكثر من مرة. ولكن مسرحيات راسين تمتلك تلك الحدة التي تطلبها (كيتس)، محقاً، في العمل الفني، وهذه الحدة تزداد - أكثر مما تتناقص - باستخدامه هذا الشكل الكلاسيكي الصارم. فراسين، على العكس من كورني، يطيع القواعد على نحو بالغ اليسر إلى الحد الذي لا يدرك معه جمهوره

وجودها. ونحن في مسرحية "عثليا" نعيش - كما ذكرت - في الماضي، بقدر ما نعيش في المستقبل. ويجعلنا الكاتب على بينة من أننا نشهد قصة واحدة من قصص الحرب المستمرة بين عبادة الأصنام والتقوى.

إن الفصاحة والنظام اللذين وجدهما النقاد الأقدم عهداً في عمل راسين تتوافران هنا بطبيعة الحال. غير أن النقاد المحدثين قد مالوا إلى أن يؤكدوا الفوضى والجنون اللذين فرض النظام عليهما فرضاً، والرعب الذي لا يبتعد عن السطح كثيراً. وقد وصف مشهد من مشاهد مسرحيات راسين بأنه "شرح ينهي مؤقتاً سلسلة من المفاوضات الدائرة بين وحوش كاسرة". إن أبطال راسين "يواجه بعضهم بعضاً على قدم المساواة المرعبة والعرى البدنى والمعنوى.. إنها مساواة الغاب وصدقها". ومسرحياته مرعبة في أغلب الأحيان، إذ يكمن تحت سطحها المتمدين بركان من العواطف.

فهذه الشخصيات التي ترتدى البروج[4]، وتلوح غاية في الرشاقة، إنما هي في كثير من الأحيان مخلوقات يستبد بها الجنون، فتحيك جرائم عنيفة. إن بعضها يخاطب بعضاً بقوله "سيدى" و "سيدتى"، ولكنهم كثيراً ما يذكروننا بالصور الحيوانية التي تزخر بها مسرحيتا "الملك لير" و "عطيل".

إذا لم تسارع السموات بإرسال أرواحها المرئية، لكى
تروض هذه الإساءات المنكرة
فسيتعين على الإنسانية، عنوة، أن تفترس نفسها مثلما
تفعل هولات البحر العميق.

والحق إن العواطف المنحرفة التي تفعم نفوس شخصيات راسين أشد هولاً من العنف المباشر الذي يتسم به الغاب. والنظام الذي يفرضه - في نهاية مسرحياته - على الفوضى هو أقرب إلى أن يكون هدوءاً ناجماً عن نضوب القوى منه إلى أن يكون إعادة واعية لنظام قلبته العواطف الإنسانية رأساً على عقب.

---

(٤) البروج: لباس للرأس.

ولقد ذكرت نظرية (جيرودو) القائلة بأن إلهام راسين كان أدبيا كلية، وإنه يرجع إلى عهد قراءته للآثار الكلاسيكية: فصلاته الحقيقية إنما كانت مع بطلات المسرحيات اليونانية، والخبرات المجسدة في مآسيه اشتقت من العواطف الأدبية التي خبرها في مراهقته بالاشتراك مع أساتذته في المدرسة. وهذا كله طيب جداً، وتقويم مفيد للنظرية القائلة بأن مآسيه إنما يفسرها حبه للمركيزة "دي بارك" ومدموازيل "شامبزليه"، أو للنظرية الحديثة التي جاء بها (رينيه جاسينسكي)، والتي تقول إن "أجريبين" في مسرحية "بريتانيكوس" إنما هي رمز للبور رويال، وهي الأم المفترسة التي يجد راسين نفسه عاجزاً عن أن يتخلص من إسارها. ولا حاجة بنا إلى أن نتقبل النظرية القائلة بأن مسرحياته أدبية بحتة، من حيث منبع إلهامها، ولا النظرية القائلة بأنها تصوير رمزى لأحداث وقعت في حياة كاتبها. فهناك مئات من الكتاب درسوا المسرحية الإغريقية في المدارس دون أن تستحوذ عليهم فيها بعد العواطف التي تكشف عنها. وقد نذهب إلى أن راسين وجد في المسرحيات اليونانية شيئاً ارتبط بما اكتسبه من خبرات فيما بعد.

ومما يؤسف له أنه بعد أن فجر النقاد الإنجليز ما يسميه (شارل جاسبرسيسون) "آلام شيكسبير الأسطورية"، يسعى النقاد الفرنسيون الآن إلى تفسير مسرحيات راسين، الأشد كلاسيكية، على أنها انعكاس لخبراته الشخصية، بأى معنى ضيق للترجمة الذاتية. غير أنه من الأمور التي يحتمل صدقها أنها، بالمعنى العريض لهذه الكلمات، تعكس خبراته الخاصة في الحياة. فلقد آثر أن يكتب عن العاطفة والقوة الجنسيتين. ومما له دلالته أنه لم يستشعر قط أي إغراء يدعوه إلى الكتابة عن "أوديب" أو "أنتيجون"، وأنه على الرغم من شروعه في عمل خطة لمسرحيته "أفيجينى في تاوريس"، فإنه لم يتقدم فيها قط عن الفصل الأول. إن مسرحية "فيدر" تكشف عن الصراع الذي كان قائماً في ذهنه، والذى أفضى به إلى اعتزاله للمسرح. وتكشف مسرحيتاه الأخيرتان عما يسميه (مورون) بالشكل الدينى الارتدادى الذي انقلب إليه في سنواته الأخيرة، وكذا عن آرائه في فساد البلاط.

ورغم أنه ليس ثمة من يدعى أن مسرحيتى "حكاية الشتاء" و "العاصفة" عملان فنيان أعظم من "الملك لير" أو "مكبث"، فإنه من الآراء الجديرة بالنظر ما يقول بأنهما تكشفان عن نضج في الحكمة وحس بالتصالح مع الحياة – مما لا نجده في مآسى شيكسبير العظيمة. إنهما لا يدحضان الحس المأساوى بالحياة: وإنما يجمعانه في بؤرة هادئة. وفى الجهة المقابلة نجد أن راسين في مسرحياته الأخيرة – وربما كان ذلك راجعاً جزئياً إلى اختلاف مادته الموضوعية – يلوح أقرب إلى التحول عن موضوعاته السابقة، والأفكار التي كانت مستحوذة عليه. فهو لم يضمنها نظرته الدينية الجديدة التي لا يلعب التسامح فيها إلا دوراً بالغ الضآلة. وإنه لمن الأمور ذات الدلالة أن هذا الشاعر الذي اهتدى قد أصبح يشير، في عبارات تنضح بالازدراء، إلى امرأة ظل يحبها عدة سنوات، وهى الممثلة التي خلقت "فيدر". وهناك، على أية حال، بعض القيم الإيجابية المعبر عنها في مسرحيتى "إستر" و"عثليا".

إن مسيو (ريمون بيكار) يطلق على مسرحية "إستر": "ترنيمة روحية في حدث"، وهى – إذا استثنينا مسرحية (برنيس) – أقدر مسرحياته على اجتذاب القارئ لأول وهلة. ومهما يكن من أمر فإن أحاديث جوقتها، التي تضطلع بالعبء الرئيسي للعاطفة الدينية، لا تلوح لى أكثر من أوبرا بهيجة، ذات أهمية شعرية ضئيلة:

أيها السلام العذب !
أيها النور الخالد !
الجمال المتألق أبدا !
سعيد هو القلب الذي تدخل عليه البهجة !
أيها السلام العذب !
أيها النور الخالد !
سعيد هو القلب الذي يعشقك دون توقف !

ولقد سبق أن أشرنا إلى القيم الإيجابية الموجودة في مسرحية "عثليا": حس

التقوى الصارم، وشجاعة (جواد) السامية، ورقة (جوزابث) الودود، ونزاهة (أبنر) المرتبكة، وإيمان الجوقة وبراءتها. إن الفواصل الغنائية التي تنشدها الجوقة شعر ممتاز في بابه، وهي أبلغ رد على فساد بلاط (عثليا) وفساد عقيدة (متان). غير أن خير تعبير عن براءة الحياة في المعبد، تلك البراءة التي لم يدنسها شيء، ربما كان متمثلاً في المشهد الذي يجرى بين (إلياسين) و (عثليا). ونحن نجد شيكسبير، عندما يرغب في الرمز إلى عصر البراءة، يقدم عادة عاشقين شابين - برديتا وفلورزيل، ميراندا وفرديناند - أو يقدم حياة رعوية كتلك التي يحياها إخوة (إيموجين). ومرة نراه في بداية مسرحية "حكاية الشتاء" يتحدث - في أبيات سقتها في محاضرتى الأخيرة - عن صبا (بوليكسنز) و (ليونتيز) وكيف أنهما ينفيان فكرة الذنب المتوارث والخطيئة الأصلية. غير أن شيكسبير - إما بسبب الأجواء الوثنية التي يصورها في مسرحيتى "حكاية الشتاء" و "سمبلين" أو لسبب آخر - يتجنب أي إشارة دينية صريحة، ويلوح كمن يعبر عن الطيبة الطبيعية في الإنسان حينما لا يفسده المجتمع. وراسين، من ناحية أخرى، يؤكد الأساس الدينى لبراءة (إلياسين). وربما كانت الحياة التي عاشها (إلياسين) في المعبد تحية غير مباشرة للجو الذي عاش راسين في ظله أثناء سنى الدراسة في (البوررويال).

إن عثليا تسأل إلياسين (يوآش) عمن كان يعنى به في طفولته، فيجيب:

وهل ترك الرب قط
أبناءه في حاجة وعوز ؟ إنه يرزق أصغر الطيور.
وإن جوده ليمتد فيشمل الطبيعة بأكملها.
إنى أصلى له كل يوم، وإنه - بعطفه الأبوى -
يطعمنى بالعطايا الموضوعة على مذبحه

ولا يلبث خوف عثليا من يوآش وعداوتها له أن يتحولا تدريجيا إلى حب، فتسأله كيف يقضي وقته:

إنى أعبد الرب وأستمع إلى شريعته.

لقـــد تعلمـــت كيـــف أقـــرأ كتابـــه المقـــدس،

وإنـــــي أتعلـــــم الآن كيـــــف أنـــــسخه.

والشريعة تقرر:

إن الله يقتضينا أن نحبه

وإنـــه ينـــتقم، إن آجـــلاً أو عـــاجلا، مـــن أولئـــك

الـــذين لا يـــأبهون لاســـمه، وإنـــه يـــدافع

عـــن اليتـــيم الهيـــاب، وإنـــه يقـــاوم المتكـــبرين

وينزل بالقتلة العقاب.

وتسأله عثليا عن مجالات لهوه، فيجيب يوآش:

إني أقدم، أحياناً، إلى الكاهن الأعظم في المذبح

الملح والبخور، وأسمع أناشيد

تتغنى بالعظمة اللانهائية للرب القدير

وأشاهد نظام طقوسه المهيب.

وتدعوه عثليا إلى أن يعيش في القصر، قائلة له إن هناك إلهين، فيرد عليها بأن إلهه هو الإله الحقيقي الأوحد.

سعادة الأشرار إلى زوال

ولو كانت في ضخامة السيل الهادر.

وسنلاحظ أن ثمة ما يبرر شكوى (عثليا) من أنهم قد علموا الصبي ونشأوه على كراهيتها وبغض كل ما تصل بها. فصبي راسين البرئ قد تعلم كيف يميز بين الخير والشر، وإن يكن المرء ملزما بأن يعتقد أن راسين ما كان ليستطيع أن يتلهى ببراءة الحب.

وعلى الرغم من عظمة "عثليا" كمسرحية، فإنها لا تمثل الذروة الطبيعية لعمل راسين، وإنما هي أقرب إلى أن تكون إنجازاً كبيراً في حقل درامي جديد عليه تماماً. ذلك أن الصراع الطويل الذي كان قائماً في ذهنه بين ما هو دنيوى وما هو

دينى، والذى بدأ منذ سنى دراسته، ما كان ليمكن أن يحل من طريق الحلول الوسط. فعندما كان في (البور رويال) قرأ، على سبيل التحدى، القصص اليونانية الرومانسية التي كان معلموه يعدونها ضارة. وبعد محاولاته المبدئية المخفقة في ميدان الشعر، داعبته فكرة أن يصبح قساً. ثم قطع علاقته بجماعة البور رويال، وأخذ يكتب مسرحيات صدمتها أكثر مما صدمتها فوضى حياته الجنسية. وعندما انصرف عن المسرح، وتصالح مع البور رويال كان في وسعه أن يقف شعره على إلهه الغيور، ولكنه لم يتمكن من أن يضفى على انفعالات حياته الماضية مغزى دينيا - وقصارى ما وسعه أن يفعله أن يدحضها جميعاً.

أما أنه كان من المتعذر التوفيق بين شطرى حياة راسين، فذلك ما تبينه محاكمة القاتل بالسم، لافوازين، التي حدثت عقب تعيين الشاعر مؤرخاً ملكيا. فقبل ذلك بعدة سنوات كان قد أحب (الماركيزة دى بارك) حبا عنيفاً، وماتت - ربما نتيجة إجهاض - وراسين إلى جوار فراشها. حتى إذا بدأ صفحة جديدة من حياته، ونبذ المسرح وممثلاته على السواء ونجح في البلاط، اتهم بتسميم المركيزة دى بارك بدافع الغيرة. ولم يثمر الاتهام شيئاً، بل ولم يحقق مع راسين. ولكن ذلك كان تذكرة مكدرة بخطايا شبابه، ولابد أنها جعلته أكثر تصميماً من أي وقت مضى على أن يغلق الباب على حياته الماضية.

إبسـن

تضم الفترة الأخيرة من إنتاج إبسن أربع مسرحيات تبدأ بـ "البناء العظيم" في عام ١٨٩٢ وتنتهى بـ "عندما نبعث نحن الموتى" (١٨٩٩)، أي قبل انهيار قواه بعام واحد. وفيها بين هاتين المسرحيتين ظهرت له مسرحيتان أخريان هما "إيولف الصغير" و "جون جابربيل بوركمان". وهذه المسرحيات الأربع مترابطة جميعاً من حيث الموضوع. وقد كان يراد أساساً بالأخيرة منها - وعنوانها الفرعى "خاتمة دراميه" - أن تكون خاتمة للسلسلة التي بدأت بمسرحية "البناء العظيم"، كما أريد في المحل الثاني أن تكون خاتمة لكل أعمال إبسن السابقة. إن البطل في كل من هذه المسرحيات الأربع عبقرى بناء، أو كاتب ممول أو مثال - وكل مسرحية منها تعالج، إلى حد ما، المطالب المتصارعة للمهنة والحياة الشخصية. فنجاح (سولنسن)، البناء العظيم، في عمله كان على حساب سعادة زوجته. والعمل في تأليف كتاب "المسئولية الإنسانية"، الذي خصص (أولمرز) حياته له، صار عذراً يتعلل به أولمرز عن عدم شعوره بالمسئولية في علاقاته الشخصية. وجون جابربيل بوركمان يتزوج امرأة لا يحبها ويقطع صلته بالمرأة التي يحبها، وذلك من أجل عمله. والمثال (رويك) في مسرحية "عندما نبعث نحن الموتى" يضحى بالحياة في سبيل الفن، وبذلك يدمر فنه ويقوض حياة المرأة التي تحبه.

ولقد عنى كثير من الكتاب المحدثين بهذا الصراع بين الحياة والفن. ولعل أقوى من عبر عن هذا الصراع هو "ييتس" في هذه الأبيات:

عقـــل المــــرء مـــرغم عـــلى اختيـــار
جـــال الحيــــاة أو كـــمال العمـــل،
فـإن هـو للمجـد اتجـه، تحـتم عليـه أن يـرفض
صرحـــاً ســـاوياً، ويتخـبط في حالــك الظلــمات

غير أن هذا الصراع نفسه موجود ضمناً في أعمال كثير من الكتاب الآخرين: في صيحة (كيتس) على سبيل المثال، بأن الشاعر هو أكثر المخلوقات لا شاعرية في

الوجود، أو في الحكاية التي أوحت إلى (هنري جيمس) ببذرة روايته "السفراء". وهي حكاية استطاع أن يستخدمها ذلك الاستخدام الفائق لأنه كان على وعي بالطريقة التي اضطر بها، هو نفسه، إلى التضحية بالحياة في سبيل الفن. ومؤدى الحكاية أنه عندما التقى و. د. هاولز بجوناثان ستيرجز في باريس وضع يده على كتفه قائلا:

"أواه، إنك شاب، إنك شاب – فاسعد بذلك وابتهج له وعش. عش حتى الثمالة، فمن الخطأ ألا تعيش حتى الثمالة – ليس يهم كثيراً ما تفعله – ولكن عش. إن هذا المكان يجعل هذه الفكرة تطغى علي. إني أتبينها الآن. ولكني لم أفعل، والآن صرت عجوزاً. لقد فات الأوان. فاتتني الفرصة – ضاعت مني. أما أنت فلديك الوقت، والعمر أمامك. فلتعش!".

هذه الكلمات إذن، أو ما يشابهها، ربما كانت إحدى بذور مسرحيات إبسن الأخيرة. بيد أنه كان قد عبر في إحدى قصائده الباكرة، قبل أن يكتب "البناء العظيم" بأكثر من ثلاثين عاماً، عن الصراع بين رغبة المرء في أن يغدو شاعراً عظيماً ورغبته في أن يحيا. وتصف هذه القصيدة تشييد قلعة بين السحاب، لها جناحان، يظل أكبرهما شاعراً لا يموت، والأصغر بمثابة خميلة لغادة صغيرة. وبمرور الوقت يتطرق إلى الخطة خطأ ما. فالجناح الكبير أصغر من أن يسعف الشاعر، والدمار يحيق بالجناح الصغير. وتعبر القصيدة (فيما أفترض) عن إدراك إبسن، منذ وقت مبكر، أن مهنته الشعرية قد تنأى بالعلاقات والمسرات الإنسانية العادية عن حياته. إن بعض الرمزية الموجودة في مسرحية "البناء العظيم" لتلوح وكأنها تعيد إلى الذاكرة تلك القصيدة.

إن أبطال إبسن الأربعة في مسرحياته الأخيرة يضطرون جميعاً إلى تبين جرمهم. لقد أخفق (سولنس)، كما يرى بعض النقاد، في أن يستغل طاقاته، وهو – على أقل تقدير – قاس مستهتر في الطريقة التي يستغل بها الآخرين: كاياوبروفيك وراجنار. وأولمرز لا يقتصر على تبديد وقته في كتابة رسالة عن "المسئولية

الإنسانية"، من الواضح أنها لن تكون صالحة للقراءة، وإنما يقترن بزوجته من أجل مالها ويعامل أيولف الصغير، الطفل الكسيح، على أنه أداة تخدم أثرته. وبوركمان لا يستشعر ندما على الخراب الذي ألحقه بالآلاف من الأبرياء بتأملاته الإجرامية، ولا يتبين الخطيئة التي اقترفها بطرد إيللارنتهايم، إلا عند نهاية المسرحية. ويدرك روبك، بعد فوات الأوان، أنه قد ضحى بأيرين، وبحبه لها، في سبيل مطامحه كمثال. إن خطيئة هؤلاء الرجال الأربعة هي الأثرة، وهي -على وجه الخصوص- أثرة الرجل الفنان.

وثمة قصيدة أخرى لإبسن يلوح أن فيها ما يربطها بمسرحية "البناء العظيم":

> إذ كانا يسترخيان في بيتهما المريح، نعما كلاهما بأيام الخريف وأيام ديسمبر القاتمة. ثم شب حريق وتقوض البيت كله، وصار عليهما أن يتلمسا الطريق بين الرماد والجمرات، فقد توجد وسطها، في مكان ما، جوهرة لا تأتي عليها النيران. ولو أنهما مضيا يبحثان في أناة وجلد فقد يعثران عليها حيث هي مدفونة. ولكن رغم أن هذين الشريدين قد يعثران من جديد على تلك الجوهرة الثمينة التي لا تأتي عليها النيران، فلن تستعيد هي قط إيمانها الذي احترق، ولن يسترد هو بهجته التي استحالت فحما وتبددت.

وفي مسرحية "البناء العظيم" نسمع عن حريق غامض استطاع سولنس من طريقه أن يصنع ثروته، ولكنه أحدث غربة بينه وبين زوجته. وتتحدث زوجته عن الجواهر الضائعة. غير أن الخبرة المباشرة التي أوحت إلى إبسن بهذه المسرحية هي التقاؤه، في "التيرول"، بحسناء من فيينا تدعى "إميلي بارداش". وبعد مضى بعض الوقت قال إبسن، أثناء وضعه لخطة المسرحية: "أتعلم أن مسرحيتي القادمة قد

بدأت فعلاً تتخايل لعيني ؟ بديهي أن ما أتبينه منها ليس إلا الخطوط الخارجية الغامضة، ولكنها خطوط لشئ أحكمت قبضتي عليه. هي خبرة: هيكل امرأة، شائقة جداً، شائقة جداً في الواقع. ومرة أخرى بها آثار من التوابل الشيطانية".

ثم مضى يصف "إميلي بارداش"، وهي امرأة مرموقة في ذلك الحين، وكانت قد أخبرت إبسن بأنها غير راغبة في الزواج، وأنها تؤثر إغراء الأزواج على ترك زوجاتهم. وأعلن إبسن: "إنها لم تتمكن من الامساك بي، وإنما أنا الذي أمسك بها – من أجل مسرحيتي، وإخال أنها تعزت عني بشخص آخر".

بيد أن إبسن، الذي كان قد تجاوز الستين في ذلك الوقت، لم يكن محايداً على هذا النحو الذي تظاهر به. فإميلي بارداش لم تكن الطائر الجارح الذي وصفه فيما بعد. لقد اعترف بأنها كانت تتسم بدفء العاطفة والادراك الأنثوي. وكتب لها على إحدى الصور الفوتوغرافية: "إلى شمس الربيع التي تشرق على حياة خريفية". وقال لها في إحدى رسائله: "إني لا أستطيع أن أكبت ذكرياتي عن الصيف، ولا أنا بالذي يريد ذلك. إني أعيش خبراتي مرة بعد أخرى... وأجد، في عين الوقت، أنه من المتعذر على أن أحيلها شعراً كلها".

وإذ انتهى إبسن من كتابة مسرحية "البناء العظيم"، وأمدته إميلي بارداش بالوحي الذي كان في حاجة إليه، قطع اتصاله بها على نحو لا يعرف الرحمة ولا الضمير. وعندما نشرت المسرحية ثارت ثائرته حينما بعثت إليه بصورة فوتوغرافية وقعتها باسم "أميرة أورانجيا" – وهو الاسم الذي كان سولنس يطلقه على هيلدا. إن استخدام إبسن لإميلي، من أجل أهدافه الفنية، إنما هو إيماء طفيف إلى أن معاملة رويك لأيرين ومعاملة بور كمان لإيللا ومعاملة سولنس لكايا وهيلدا وآلين، قائمة على معرفة إبسن بأثرته الشخصية وقسوته في كل ما يتصل بفنه.

على أنه من الخطأ أن نبالغ في تحديد مدى تعبير إبسن عن صراعاته الشخصية الخاصة في مسرحياته. إذ على الرغم من اعترافه بأن كتابة الشعر معناها أن يسلط المرء على نفسه يوم الحساب، وعلى الرغم من أنه كان كثيراً ما يدخل على عمله

الأفكار المهيمنة عليه فإنه كان يضفى عليها دائماً صبغة الشمول. ومن المحتمل أن تكون بعض التفسيرات لمسرحيته "البناء العظيم" مسرفة في تأكيدها للعناصر الشخصية الموجودة في المسرحية، وإهمالها لعناصر الشمول فيها . صحيح أن إبسن نفسه كان يستشعر خوفاً زائداً من أن يعزله عن عرشه الجيل الناشئ من المسرحيين، ولكن مخاوفه من الجيل الناشئ في مسرحية "البناء العظيم" لها متضمنات أوسع نطاقاً من مخاوفه الشخصية. ها هو ذا سولنس يعترف لدكتور هردل:

سولنس: سيتحول الحظ إن آجلا أو عاجلاً.

هردل: هراء ! وماذا عسى أن يحول الحظ ؟

سولنس: الجيل الجديد

هردل: يا للسخرية ! الجيل الجديد ! إنك لم توضع على الرف بعد، وهذا ما أرجوه. بل إن مركزك الآن ربما كان أرسخ منه في أي وقت مضى.

سولنس: سوف تدور عجلة الحظ. إنى أعلم ذلك. إنى أحس بذلك اليوم يقترب. سوف يخطر للبعض أن يقول: اعطنى فرصة ! وبعد ذلك يتقاطر الباقون، وسيهزون قبضتهم في وجهى صائحين: افسح لنا مكاناً، افسح مكاناً ! نعم ! كما أقول لك يا دكتور: سرعان ما يأتى الجيل الجديد قارعاً بابى.

هردل: وماذا لو فعلوا ؟

سولنس: ماذا لو فعلوا ؟ تلك إذن هي نهاية هالفارد سولنس.

وفى هذه اللحظة يسمع طرق على الباب يعلن وصول "هيلدا وانجل" التي ترمز إلى الجيل الجديد. ويرحب سولنس بهيلدا على أنها نصيرته، رغم أنها تنقلب فيما بعد إلى شخص يلحق به الدمار. ويضفى ذلك صبغة درامية على ما قد يكون تناقضاً وجدانيا شاملا في موقف الجيل الأكبر سنا إزاء الجيل الذي يصغره، وفى موقف الآباء من الأبناء. فالآباء يرمقون أبناءهم بمزيج من الحب والخوف بوصفهم حماتهم في شيخوختهم وإسقاطاً لرغبات الآباء الخاصة، ولكن بوصفهم

أيضاً منافسين ومغتصبي سلطانهم. وإنا لنجد في بعض المسرحيات أن هذه المواقف المتصارعة تكتسى صبغة درامية من طريق إفراد كل طفل بموقف. ففى مسرحية "الملك لير"، على سبيل المثال، نجد أن إدجار – الابن الطيب الذي يعنى بأبيه عناية تتسم بالحب – يقف على الطرف المقابل لإدموند القاسى الذي يحل محله. وكذا نجد كورديليا المحبة على نقيض شقيقتيها القاسيتين. وهيلدا فى مسرحية "البناء العظيم" هي – من ناحية – طير جارح، ومن ناحية أخرى حليفة وملهمة لسولنس الذي يشعر بأنها تمنحه فرصة جديدة للحياة.

وقبل مرور عشر سنوات على هذا الموقف، عندما كانت هيلدا طفلة ما تزال، شاد سولنس برج كنيسة في ليسانجر. واعتلى البرج ومعه إكليل الغار المألوف. وقد أخبر هيلدا فيما بعد (على حسب روايتها) بأنها لاحت له أميرة صغيرة وأنه قطع على نفسه عهداً بأن يعود، بعد عشر سنوات، ليشترى لها مملكة. وحين لم يعد إلى ليسانجر جاءت تطالبه بتلك المملكة التي وعدها بها.

وفيما بعد تخبرنا المسرحية بالمزيد عما حدث في ليسانجر. فعندما طوق سولنس الرياحة[5] بإكليل الغار قال لله إنه لن يبنى كنائس بعد الآن – "حسبى أن أبنى بيوتا لبنى الإنسان". ولكنه انتهى إلى أن "بناء البيوت لبنى الإنسان لا يستحق أن يتحدث المرء عنه.. فبنو الإنسان لا ينتفعون بها في شيء. إنهم لا يجعلونها مثابات للسعادة". وعلى ذلك يشيد بيتا ذا برج. ويعد هيلدا بأن يبنى لها قلعة في الهواء (لها أساس من تحتها).

وقد اختلفت الآراء في معنى ذلك. فهناك من ناحية بعض نقاد يفترضون أن إبسن كان ينظر إلى نفسه على أنه سيد البنائين، وأن الكنائس ذات الأبراج ترمز إلى مسرحياته الشعرية الباكرة، وبيوت البشر العاديين ترمز إلى مسرحياته النثرية التي تعالج المشاكل الاجتماعية، وأن البيوت ذات الأبراج ترمز إلى مسرحياته الأخيرة الأكثر رمزية. ومن ناحية أخرى يرى البعض أنه مهما يكن من توافر عنصر الترجمة

---

(٥) الرياحة: أداة تشير إلى مهب الريح. (المترجم).

الذاتية في مسرحية "البناء العظيم" فإن الثلاث مراحل التي مر بها عمل سولنس تنطوى على مغزى أوسع نطاقاً من ذلك بكثير. إن بعض مسرحيات إبسن الباكرة — "براند" و "بيرجنت" و "الإمبراطور والجليلي" — كانت دينية في جوهرها. وهو، في المسرحيات النثرية التي كتبها في مرحلته الوسطى، كان معنيا أساسا بمشاكل المجتمع وبعلاقة الفرد بالمجتمع. أما مسرحياته، في مرحلته الأخيرة، فتدل على أنه انتهى إلى أن برامج الإصلاح لم تكن كافية. فلقد تحول عن الدين التقليدى ليدافع عن خلق مجتمع جديد قائم على العقل — مجتمع خال من المواضعات المعوقة، ومن النفاق، ومن أخطاء رأسمالية القرن التاسع عشر. تحقق من أنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان. فهو يحتاج إلى غذاء روحى أيضاً. أو قل بلغة عصرنا: لقد انتهى إلى أن دولة الرعاية لا تكفى. ويشير هذا التفسير إلى ما هو أكبر من تطور إبسن ككاتب مسرحى.

وثمة تفسير ثالث يؤكد الحقيقة الماثلة في أن سولنس يخشى الجيل الأصغر سنا، لأنه يخشى القصاص من رفضه تشييد الكنائس. إن البيت ذا البرج — وهو يرمز إلى ضرب من الديانة الإنسانية النزعة — إنما هو — شأنه في ذلك شأن برج بابل — بمثابة تحد لله. وتذهب "مس برادبروك" إلى أن رفض سولنس أن يبنى من أجل المجد الأعظم لله، إنما هو رفض "لأن يكون ذلك النوع من الفنان الذي كان خليقاً بأن يكونه — وأن يغدو فناناً أقل شأنا". كما تؤكد الأستاذة "أونا إليس فرمور"، في المقدمة التي كتبتها لترجمتها الحديثة لهذه المسرحية، عنصر الخداع الذاتى في شخصية سولنس، وتبرز فرضه القاسى لإرادته على الآخرين، وهو الفرض الذي يبرره بأسطورة عن نفسه مؤداها، "أنه موجه قوى شيطانية غريبة، وضحيتها في عين الوقت". وإبسن "يورده موارد التهلكة من طريق الشخص الوحيد من ضحاياه الذي يتوافر له من القوة ما يجعله يتحداه أن يثبت دعاويه".

ولا ينبغي لنا أن ننتظر من الرمزية في المسرحية أن تكون بالغة الانضباط، أو نفترض أن تفسيراً واحداً لها يستبعد بالضرورة غيره. ومن المحقق أن التفسيرات

التي ذكرتها لا تضع كل القرائن موضع الاعتبار بأي حال من الأحوال. فمن بين الأمور التي أكدها إبسن في الفصل الثاني أن ضمير سولنس سقيم وضمير هيلدا قوى متين. ويوضح لنا أنه لا يعنى بالضمير المتين عدم الحرص: ذلك أن هيلدا، على الرغم من أنها تقارن بطير جارح، لا تواتيها القدرة على سرقة سولنس من زوجته، فور تعرفها على هذه الزوجة. ومتضمنات هذا الموقف، فيما يلوح، هي أن سولنس مازال تحيره الخرافات والشعور بالذنب، وأنه ليس قوياً إلى الحد الذي يؤهله لأن يعيش طبقاً للمبادئ الأخلاقية الجديدة التي يجهر بأنه قد آمن بها. وثمة رمز آخر لا تشرحه في الواقع التفسيرات التي ذكرتها، ألا وهو تصميم سولنس على أن يشيد قلعة في الهواء - "قلعة في الهواء لها أساس من تحتها". فهذا مرتبط بتصميمه على أن يعتلي البرج بنفسه. ولا ينبغي لنا أن نفترض، فيما إخال، أن إبسن قد انقلب على نقده للعيش بالأوهام، أو أنه يكرر موضوع مسرحيته "البطة البرية" الذي مؤداه أنه لا يكاد يكون من الممكن لامرئ أن يحيا إلا على الأوهام. إذ على الرغم من أن سولنس نفسه كان يعاني من الأوهام دون شك، فإنه لا يوجد ما يوحي إلينا بأن القلاع المشيدة في الهواء هي في حد ذاتها أوهام. وتتجه شكوكي إلى أن هذه القلاع تمثل حياة الخيال وتآلف النفوس على السواء. لقد أيد إبسن، فيما يروى، تأييداً قوياً عرضاً فرنسيا للمسرحية أكد فيه حب سولنس وهيلدا وعولج البرج، في الفصل الأخير، على أنه رمز لذلك الحب.

كذلك يمكن أن يفسر احتراق بيت سولنس القديم (والتضحية بأطفاله) تفسيرات مختلفة. فهو يمكن أن يكون رمزاً لقسوة البناء العظيم في سعيه وراء النجاح. ويمكن أن يكون رمزاً للثمن الذي ينبغي على الفنان أن يدفعه لقاء تكريس نفسه لفنه. ويمكن أن يكون رمزاً للثمن الذي ينبغي أن يدفع من أجل خلق مجتمع جديد - وقد كان هذا، كما تذكرون، هو الموضوع الأساسي لقصيدة "هيبريون" لكيتس - ومن أجل التخلص من العادات والمواضعات، والتقاليد القديمة، وطرق التفكير القديمة، بكل ما تتضمنه هذه العملية من معاناة. إن مسز سولنس شخصية

تتشبث بالماضي على نحو عقيم. وهي، في واقع الأمر، لا تأبه لفقد أبنائها وإنما تأبه - على نحو مستميت - لفقد توافه الأشياء. إنها تقول لهيلدا:

"كلا. إن الخسائر الصغيرة في الحياة هي التي تمزق قلب الإنسان. خسارة كل الأشياء التي يخال الغير أنها تكاد تكون بلا قيمة... لقد أتت النيران على كل اللوحات القديمة التي كانت معلقة على الجدران، وكذلك احترقت كل الأثواب الحريرية القديمة. لقد ظلت الأسرة تحتفظ بها عدة أجيال. وكل ما كان لدى أمي وجدتي من "الدانتلا" - احترق أيضاً... ثم احترقت كل الدمى.. لقد كنت أملك تسع دمى جميلة.. أتت عليها النيران جميعاً، هذه الدمى العزيزة المسكينة. لم يفكر أحد في إنقاذها. أواه. كم أشعر بالتعاسة حين أتذكر ذلك".

ولا عجب في أن نجد هيلدا، بعد هذه المحادثة، تقول لسولنس: "لقد خرجت لتوي من قبو". إن من الأمور ذات الدلالة ولا ريب أن مسز سولنس تفعل كل شيء بروح الواجب المجرد من الحب. إنها على النقيض من هيلدا التي تنقاد لقلبها كلية. وبينما ترتدي مسز سولنس شالاً أبيض كالكفن، في الفصل الأخير، تتمنطق هيلدا بطاقة من الأزهار. كما أن أخلاقيات هيلدا التلقائية تقابل أخلاقيات مسز سولنس الميتة. ويحيق الدمار بسولنس لأنه مشدود إلى ماضيه ولأن ضميره السقيم له أن يحقق، في عالم الواقع، ما تراءى له في الخيال. وألفرد أولمرز، بطل مسرحية "إيولف الصغير"، محب آخر لذاته ومخادع لنفسه. لقد اقترن بريتا الغنية ليهيئ من ناحية سبل الحياة لأخته المزعومة آستا، وهي المرأة التي يحبها حباً حقيقياً، ولكي يتيح أيضاً لنفسه من الفراغ ما يمكنه من كتابة رسالته عن "المسئولية الإنسانية". وعندما يتحقق لا شعورياً من أن الكتاب لا غناء فيه يكرس نفسه لتربية طفلهما الكسيح، "إيولف الصغير". وتغار ريتا - كما هو طبيعي - من الكتاب أول ما تغار (لأنه يهتم به أكثر من اهتمامه بها) ثم تغار من أيولف الصغير. ويموت إيولف الصغير غرقاً - كأنما تلبية لأمانيها التي لا تصرح بها. ويتكون باقي المسرحية من تبادل للاتهامات بين أولمرز وريتا، وانكشاف أمر جريمتيهما: فأولمرز يحب أستا،

وهو قد اقترن بريتا لمالها، وكتابه لن يتم قط، وحبه لأيولف أناني في أساسه، وإيولف قد أصابه الكساح أثناء انغماس ريتا وأولمرز في حب ملتهب، وأولمرز لم يعد يحب ريتا ويود أن يعيش ثانية مع أستا عندما يجد أنها ليست أخته حقيقة. كذلك ينكشف لنا أمر ريتا وإن لم يكن انكشافه على مثل هذا النحو المدمر، فهي مفعمة بالرغبة في الامتلاك وبالغيرة. لم تحب طفلها، بل تكاد تتمنى له الموت، ولا هدف لها في الحياة سوى حبها لزوجها.

إن هذه التعرية الطويلة لألوان الزيف وخداع النفس التي تزخر بها أسرة أولمرز هي جوهر المسرحية الحقيقي. وتبدأ هذه العملية قبل وفاة إيولف الصغير، وذلك عند عودة أولمرز من جولته، مشيا على الأقدام، بين الجبال، عندما يتبين أنه لابد له من نبذ كتابه عن "المسئولية الإنسانية"، وأنه لم يعد يحب ريتا بعد. وعندما تسمع ريتا أن أولمرز عائد إلى البيت، ترتدي ثوبا أبيض وتغطي المصابيح بظلال وردية قرنفلية وتقدم الشمبانيا على المائدة. غير أن أولمرز يتجاهل الدعوة الجنسية ويرفض احتساء الشمبانيا رغم أن ريتا مازالت شابة وجذابة. ويتعاطف النظارة معها إلى حد كبير عندما تحذر أولمرز من أنها سوف تبحث عن العزاء في مكان آخر إذا هو توقف عن حبها جسدياً، وعندما تعبر عن غيرتها من عمله الذي أهملها في سبيله، وعندما تعلن أنها لن تقبل أن ينظر إليها على أنها أم لإيولف فحسب:

"إني لا أهتم بودك الهادئ. أريدك أنت كلك، كاملاً... لن أقبل أن ألقى مع الفضلات والنفايات يا ألفرد. لن يكون ذلك قط في هذا العالم !".

بل إننا نتعاطف معها عندما تقول إنها تتمنى لو لم تلد إيولف الصغير قط، رغم أن رغبتها هذه في موته تحققت عند نهاية الفصل الأول. وعجوز الفيران الغامضة، تلك النافخة في بوق مختلف الألوان، والتي تتطوع لتخليصها من أي شئ يزعجها، إنما هي رمز للأمنية الشريرة الكامنة في وجدان ريتا. إن موت إيولف الصغير يكشف لأولمرز وريتا عن أن ولدهما قد كان، في حقيقة الأمر، غريباً عنهما وأن ما يربط بينهما الآن ليس الحب وإنما الذنب. إن أقنعة الوهم تنزاح عن زواجهما

واحداً في أثر واحد بحيث يضطران إلى أن يتبينا أن أولمرز قد تزوج من أجل كتابه، وأن حبه لريتا يكاد يكون جسدياً كلية، ومن ثم فهو عرضة للتغير، وأنه قد خدع ريتا وأستا – التي كان يحبها حقيقة – على السواء، وأن الكتاب الذي كان ذريعة لأنانيته لن يكتب قط وأن حبه حتى لإيولف الصغير كان أنانيا لدرجة كبيرة، وكان – إلى حد ما – تعويضاً عن حبه لأستا. والأكثر من ذلك أنه يتجلى لنا مغروراً مؤمنا بذاته، متوحشا لاذعاً في انتقاداته لريتا، على أتم استعداد لأن يهجرها في سبيل أستا. وتكتشف ريتا من جانبها أنها مسئولة إلى حد ما عن كساح إيولف، ثم عن موته، لأن هذين الأمرين يرجعان، كلاهما، إلى افتقارها لشعور الأمومة. وتعترف بنزعتها الامتلاكية في الحب، تلك النزعة التي تؤدى بها إلى أن تغار من أستا ومن إيولف بل ومن كتاب أولمرز. بيد أننا نجد أن ريتا هي، في نهاية الأمر، البادئة بالعملية التي تنتهى بعقد الصلح بينهما. فهى ترجو أولمرز أن يعود إلى كتابه مرة أخرى قائلة له إنها الآن راغبة في أن تجعل الكتاب يقاسمها إياه: ويؤدى ذلك إلى أن يروى لها أولمرز الخبرة التي مر بها فوق الجبال عندما ظن أنه سيموت، "واستمتعت بالسلام والسعادة اللذين يكتنفان مثول الموت". ويمقت أولمرز أطفال الأحياء الفقيرة الذين لم يفعلوا شيئاً لإنقاذ إيولف الصغير من الغرق. غير أن ريتا تقول له إنه عندما يتركها سوف تحاول أن تعنى بأمر هؤلاء الأطفال:

"حالما تتركني سأمضى لتوى إلى الشاطئ وأحضر كل هؤلاء الأطفال الفقراء المنبوذين إلى بيتنا..

أولمرز: في بيت صغيرنا إيولف!

ريتا: أجل، في بيت صغيرنا إيولف. سيقيمون في حجراته ويقرءون كتبه، ويلعبون بلعبه، وسوف يتناوبون الجلوس على مقعده عند المائدة.

أولمرز: إذا كنت جادة في هذا – أعنى في كل ما قلته – فلابد إذن من أن تغييراً قد طرأ عليك.

ريتا: أجل، لقد تغيرت يا ألفرد. وهذا يرجع إليك. لقد تركت في داخلي موضعاً

خاوياً، ولابد أن أحاول ملئه بشئ ما، شئ يشبه الحب بعض الشبه.

ويعترف أولمرز بأنها لم يبذلا أي شئ للأطفال المنبوذين، ومن ثم فلم يكن من الغريب ألا يخاطر الأطفال بحياتهم لإنقاذ إيولف. وتفسر ريتا قرارها برغبتها في أن تضع موضع التنفيذ النظريات الواردة في كتاب "المسئولية الإنسانية"، وبرغبتها في أن تتصالح مع عيني إيولف الصغير المفتوحتين على سعتهما. ويوافق أولمرز على البقاء معها كي يسهم في عملها. لقد تحول عن النظرية إلى التطبيق، عن الأثرة إلى إنكار الذات، عن الكبرياء إلى التواضع. وليس مما يقلل من قدرة هذه المسرحية على تحريك المشاعر أن أولمرز يلوح لنا في الفصلين الأولين منها شخصية من الدرجة الثانية، غير واعدة. إنه ينجح، رغم كل الاحتمالات، في تحقيق ما سماه بليك "محو الذات" حتى إن المسرحية لا تنتهي نهاية مأساوية، كما كان الشأن في مسرحية "البناء العظيم" التي سبقتها ومسرحية "جون جابرييل بوركمان" التي تلتها.

و "جون جابرييل بوركمان" مسرحية أخرى تعالج خداع الذات وألوان الخيانة التي يمارسها رجل عذره أنه عبقرى: فبوركمان مدير بنك سابق قضى فترة في السجن بتهمة الاختلاس. وحتى نهاية المسرحية لا يتفوه بكلمة واحدة يشتم منها أنه نادم على الخراب الذي ألحقه بأناس أبرياء. إنه مازال يرفض الاقرار بذنبه. غير أنه ليس مجرما من النوع العادى. فهو رجل أوتى قدرة عظيمة على التخيل ومطامح واسعة. وعلى الرغم من أنه متعطش إلى السطوة فإنه يرغب في استخدام هذه السطوة في أغراض خيرة، في استخراج المعادن المدفونة لتكون في خدمة الإنسان. وعندما تحدثه "إيللا" عن الأنفاس المتجمدة التي تهب من مملكته يجيبها في حماس جارف:

"هذه الأنفاس كأنها بالنسبة لى أنفاس الحياة. تلك الأنفاس تأتينى وكأنها تحية لى من أرواح حبيسة. إنى لا أستطيع أن أراها، تلك الملايين في أغلالها، وأحس بعروق المعدن وهى تبسط لى أذرعها المنحنية المتفرعة المليئة بالاغراء. لقد كنت أراها أمامى كظلال نفخت فيها الحياة. تلك الليلة التي وقفت فيها داخل قبو البنك

والمصباح في يدى. لقد كنت تهيبين بى أيتها المعادن أن أطلق سراحك، ولقد حاولت أن أفعل، ولكن كانت تعوزنى القدرة، فغاصت تلك الكنوز في الهوة السحيقة مرة أخرى. ولكنى سأهمس لك هنا في سكون الليل.. إننى أحبك حيثما تجثمين، كالموات في الأعماق وفى الظلام.. أحبك أيتها الكنوز التي تشتهى الحياة وتتمناها، الحياة بكل ما تستطيعين أن تجلبيه من نعم القوة وعطايا المجد الباهرة.. أحبك، أحبك، أحبك.."

وسرعان ما يحس بوركمان، عقب هذا الحديث، بيد معدنية تقبض على قلبه ويسقط ميتاً. غير أن القصاص الذي يحيق به لا يحدث من خلال فساد ذمته المالية أو طموحه المتغطرس. إن الحكم عليه يصدر بواسطة "إيللا رنتهايم" – وبواسطة الجمهور أيضاً – لأنه نكث العهد مع إيللا واقترن بشقيقتها "جونهيلد" من أجل ضمان مستقبله. وهو، على ذلك، متهم بخداع المرأتين معاً بسبب أثرته، مثلما خدع "أولمرز" كلا من ريتا وآستا. وتتهمه إيللا بأنه اقترف "جريمة بشعة":

بوركمان: أي جريمة ؟ ماذا تعنين ؟

إيللا: أعنى الخطيئة التي لا غفران لها.

بوركمان: لابد أنك قد فقدت عقلك.

إيللا: إنك قاتل.. لقد اقترفت الخطيئة المميتة.. قتلت القدرة على الحب في نفسى. أتفهم ما معنى ذلك ؟ إن الكتاب المقدس يتحدث عن خطيئة غامضة لا غفران لها. ولم أتمكن قط من أن أدرك كنه هذه الخطيئة، ولكنى الآن أدركها. إنى الآن أتبينها. إن الخطيئة العظمى التي لا غفران لها هي خطيئة قتل الحب في مخلوق إنسانى... لقد هجرت المرأة التي كنت تحبها.. هجرتنى أنا، أنا، أنا.. إن أعز شئ ملكته في العالم كنت على استعداد لأن تضحى به من أجل الربح. تلك هي جريمة القتل المزدوجة التي جعلت نفسك متهما بها: قتل روحك وروحى.

ويأبى بوركمان الاقرار بذنبه. وقبل أن يموت – وربما كان ذلك هو السبب

الحقيقي في موته – تتهمه إيللا مرة أخرى بأنه قتل فيها القدرة على الحب وبأنه باع قلبها "من أجل المملكة والسطوة والمجد".

ويتدعم الموضوع الرئيسي من طريق شخصية "فولدال"، ذلك الموظف الكتابي الذي وضع مسرحية شعرية لم يتحقق لها الظهور على المسرح، ولكنه يعتبرها علة حياته التي تغفر له إخفاقه النسبي في عمله. وقد كان إبسن ينتوي أصلاً أن يدخل هذه الشخصية على مسرحيته "السيدة الآتية من البحر"، وذلك قبل كتابة هذه المسرحية بستة عشر عاماً. والمشهد الذي يجرى بين فولدال وبوركمان يهيئ الفرصة لتقديم فترة التفريج الملهوية الوحيدة في المسرحية.

إن بوركمان يتظاهر لعدة سنوات بأنه يعتقد أن فولدال قد كتب آية أدبية، وفولدال يتظاهر بأنه يعتقد أن بوركمان سوف يستعيد مركزه. وعندما لا يؤمن بأن بوركمان سوف يسترد نفوذه المفقود في يوم من الأيام.

بوركمان: أما اعتدت أن تجلس هنا، تعللنى بالأمل والإيمان والثقة بأكاذيبك ؟

فولدال: إنها لم تكن أكاذيب ما ظللت تؤمن بعملى. لقد كنت أؤمن بك ما ظللت تؤمن بى.

بوركمان: وعلى ذلك فقد كان كل منا يخادع صاحبه، وربما كنا نخادع أنفسنا – كلانا.

فولدال: ولكن أليس ذلك هو، في نهاية المطاف، كنه الصداقة الحقة يا جون جابرييل ؟

وهذا الحديث المتبادل بين الرجلين اللذين كانت حياتها فشلاً، لا يكشف فحسب عن خداع الذات الذي يتسم به كل منهما، وإنما يساعد أيضاً على ربط المسرحية بمأساة الفنانين الثلاثة الذين يلعبون دور البطولة في سائر مسرحيات إبسن المنتمية إلى مرحلته الأخيرة.

وآخر هذه المسرحيات جميعاً – "عندما نبعث نحن الموتى" – هي، كما رأينا، بمثابة خاتمة للسلسلة كلها. فكل أبطال المسرحيات الأخيرة يعيشون لوناً من

الوجود بعد الموت. إن سولنس ينتظر أن يحل محله الجيل الأصغر منه سنا، وأولمرز قد واجه الموت فوق الجبل على الرغم من أنه وريتا قد مرا بضرب من البعث عند نهاية المسرحية. وحياة بوركمان بعد خروجه من السجن إنما هي حياة قائمة على الوهم، حياة ما بعد الموت. كما أن كلا من "روبك" المثال وأيرين، نموذجه السابق، قد مات روحياً منذ زمن طويل.

وتتضح هذه النقطة في المشهد الأخير حيث تشرح أيرين السبب في أنها لم تطعن روبك كما كانت تنتوى:

روبك: ولم كففت عنى يدك ؟

أيرين: لأنه لمع في خاطرى، فيما يشبه الرعب المباغت، أنك ميت فعلاً – منذ زمن طويل.

روبك: ميت ؟

إيرين: ميت. كلانا ميت، أنت وأنا. لقد جلسنا ثمة على ضفاف بحيرة تاونتز، جسدين في برودة الصلصال – يعبث كل منهما بصاحبه.

وكانت أيرين قبل ذلك بسنوات هي النموذج الذي أوحى إلى روبك بالشكل الرئيسي لرائعته "يوم البعث": "كانت على هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت.. وكان يراد تصوير استيقاظ أنبل وأطهر وأكمل نساء العالم". وكان روبك يخشى أن يلمس أيرين أو يشتهيها مخافة أن يعجز عن إتمام آيته. والأمر، كما اشتكت منه أيرين، هو أن روبك فضل العمل الفنى على الكائن الإنسانى. حتى إذا ما انتهى العمل الفنى قال لها: "أشكرك من أعماق قلبى. لقد كانت قصة لا تقدر بثمن في نظرى" وعند ذلك فارقته. وحين يلتقيان مرة أخرى، بعد عدة سنوات، ترميه بخطايا الشعراء:

"لأنك واهن القوى كسول، ممتلئ صفحاً عن كل خطايا حياتك، إن بالفكر أو بالفعل، فلقد قتلت روحى – ولهذا فإنك تصوغ نفسك في صورة الندم، واتهام الذات، والتكفير".

لقد كانت خطيئة روبك هي إخضاعه الحياة للفن. وعندما فارقته أيرين فقد الجزء الأكبر من وحيه، وتحول عن آيته فلم يعد الشكل الذي صاغه على نمط أيرين، بجماله المثالي، يحتل الصدارة. ونحت على قاعدة العمود: "رجال ونساء لهم وجوه حيوانية، يوحي بحيوانيتها إيحاء غامضاً". لقد تعلم الحكمة الدنيوية. وبعد اقترانه بالشابة المادية النزعة "مايا" يجد أن الوحي قد رحل عنه. إنه يقوم بصنع تماثيل نصفية لزبائنه الأثرياء، تلوح في ظاهرها شبيهة بهم على نحو رائع، ولكنه يتخذها وسيلة لإفراغ ما يكنه من كراهية لرفاقه في البشرية:

"إنها جميعاً، في أعمق أبعادها، وجوه جياد موقرة ذات جلال، وخطم حمير عنيدة، وجماجم كلاب مسترخية الآذان ضيقة الجباه، وأنوف خنازير مسمنة، وأحيانا جباه ثيران بليدة متوحشة".

من الواضح أن روبك قد خان نفسه كفنان حين ضحى بالحب في سبيل الفن. ونحن حين نلتقي به في بداية المسرحية نجده مشهوراً وناجحاً، ولكنه قد سئم زواجه، وغدا محتقراً للجمهور، محتقراً للنقاد، غير مؤمن بشيء. إنه يذكرنا بتلك الأبيات المريرة الواردة في قصيدة "ليتل جيدنج" – وهى أبيات أضيفت إلى القصيدة كفكرة طارئة – وفيها يصف "إليوت" الحالة الرهيبة لرجل الأدب الناجح الذي تعوزه النعمة الإلهية:

> دعني أكشف لك عن الهبات المدخرة للشيخوخة كيما
> أضع تاجا على مفرق جهاد حياتك. هناك، أولاً،
> الاحتكاك البارد للحس المحتضر، دون رقية، وبغير أمل
> إلا مرارة انعدام مذاق فاكهة الظل حين يأخذ البدن
> والروح في الانشطار إلى نصفين. وهناك، ثانيا، العجز
> الواعي عن الثورة على الحماقة الإنسانية وتهتك الضحك
> مما لم يعد مدعاة للتسلية. وأخيراً، هناك الألم الممزق من
> إعادة تقنين كل ما قننه المرء، وما كان، والخزى من

الأهداف التي افتضحت حديثاً، ومعرفة الأمور التي
أسيء صنعها والتي أريد بها الإساءة إلى الآخرين، وهي
الأمور التي عدها المرء يوماً تجربة في الفضيلة، ثم
لدغات موافقة الحمقى، ولطخات الشرف.

إن التقاء روبك بأيرين يؤكد ذنبه فهي قد أصيبت بالجنون – ولعلها ماتزال – وتتبعها أخت من أخوات الرحمة، هي لها بمثابة حارسة. إنها تلوح أشبه بجثة قامت من القبر حديثاً، وتتحدث عن نفسها على أساس أنها ميتة، وتقول إنها قد قتلت زوجها وجميع أطفالها. وهي نفسها، كما تقول لروبك:

"قد مت منذ عدة سنوات. لقد جاءوا وربطوني – قيدوا ذراعي خلف ظهري بشريط – ثم أنزلوني إلى قبو تسد القضبان الحديدية كوته. وله جدران مبطنة، حتى لا يستطيع أحد على سطح الأرض أن يسمع الصرخات المنبعثة من هذا القبر – ولكني الآن أبدأ، على نحو ما، في القيام من الموت".

وعند نهاية المسرحية يعتلي روبك وأيرين جبلا، ويسمعان هبات الريح التي "تلوح وكأنها مقدمة ليوم البعث". وعلى الرغم من التحذيرات فإنهما يواصلان الصعود، لأن أيرين من ناحية خائفة من الوقوع في قبضة حارستها، ولأن روبك من ناحية أخرى يعترف بخطيئته إذ فضل "صورة الطين الميت على سعادة الحياة – سعادة الحب"، ويرغب في أن يخترق مع أيرين الضباب "نحو قمة البرج الذي يلمع في شروق الشمس". وعلى الرغم من أن التيهور[٦] يقتلهما فإنهما يقومان من الموت قبل نهاية المسرحية.

إن الفرار من أخت الرحمة التي يسدل الستار عليها وهي تترنم "السلام لكم" إنما يراد به – فيما أشك – أن يكون ذا معنى رمزي. ذلك أن محاولة بلوغ القمة (في رأي إبسن) رفض بطولي للعودة إلى السترة الضيقة للدين التقليدي. وهي كذلك تقابل سلوك شخصيتي المسرحية الأخيرتين – "مايا" زوجة روبك، و

---

(٦) التيهور avalanche: كومة تنهار من جبل ثلجي أو غيره. (المترجم).

"أولفهايم" الصياد الغريب الأطوار الذي قضت معه ليلة على الجبل، والذى تنتوى أن تعيش معه. وإذ تهبط مايا وأولفهايم من الجبل إلى الوادى الموجود في أسفله، نسمع أغنية مايا:

إنى طليقة.. إنى طليقة.. إنى طليقة..
لا حياة في السجن لى بعد الآن..
إنى حرة كالطير.. إنى طليقة.

والسجن الذي تفر منه هو حياتها الزوجية مع روبك. إنها هاربة إلى حرية الحياة الحسية الخالصة، وهو النوع الوحيد من الحياة الذي يلائمها. وعلى الرغم من أن روبك قد أخطأ في حق أيرين، وفى حق مايا، بل وفى حق فنه، فإنه يفتدى في نهاية المسرحية.

بل على الرغم من أن الدمار قد حاق به هو وأيرين، فإنهما يطمحان إلى ما هو أسمى مما يطمح إليه الاثنان الآخران، اللذان لا يرتفعان عن مستوى رجل الكهف. ذلك أن لصعود الجبل معنى مختلفاً عند كل من هذين الزوجين. فقد وعد روبن كلا من أيرين ومايا بأن يأخذهما إلى جبل مرتفع ويريهما مجد العالم كله. وقد وعد مايا، مستخدما كلمات الغواية، بأن يكون لها كل ذلك المجد. ولكنه اكتشف أن مايا لم تولد لتكون ممن يعتلون الجبال، وهى حين تعتلى الجبل فإنها تفعل ذلك مع أولفهايم البدائى الذي لا يستطيع أن يقدم لها سوى الصيد والحب الجنسى. وعندما يعتلى أيرين وروبك الجبل فإنها يفعلان رامزين به إلى بعثهما، بعث الحب الذي رفضه روبك في الماضي. إنه "صعود" إلى ذروة الأمانى، حيث تستطيع كل قوى النور أن تنظر إليهما في حرية – وكذلك قوى الظلمة جميعا".

ولقد أدان كثير من النقاد مسرحية "عندما نبعث نحن الموتى". فذهب "أرتشر" إلى أن الباعث فيها مرضى إلى حد كبير، وأنها "تصوير هزلى للذات"، وأن إبسن قد ضحى فيها بالواقع الموجود على السطح في سبيل المعنى الكامن تحته. ومن المحقق أن منهج المسرحية لا واقعى تماماً، ولكننى لا أستطيع أن أرى فيها ما يدل

على التدهور العقلى. فهى تتمم، على نحو باهر، المرحلة الأخيرة من إنتاج إبسن، وتلقى الضوء على مغزى المسرحيات الثلاث التي سبقتها.

وقد كان هذا العمل الأخير لإبسن موضوع أول عمل ينشره كاتب آخر عظيم. فقد كتب "جيمس جويس" مقالة طويلة عن هذه المسرحية في صحيفة "فورتنايتلى رفيو" عام ١٩٠٠، وانتهى فيها إلى أن المسرحية يمكن أن تعد من أعظم أعمال مؤلفها – "إن لم تكن، على التحقيق، أعظمها جميعا".

وإنه لمن الأمور ذات الدلالة أن إبسن، في ختام حياة طويلة كرسها لفنه وحده، يعبر في هذه المسرحيات الأخيرة جميعاً عن إيمانه بأولوية الحياة، وبما للعلاقات الشخصية من أهمية فائقة. يقول روبك لزوجته:

"إن كل هذا الكلام عن مهنة الفنان، ورسالة الفنان وما إلى ذلك، قد بدأ يلوح لى بالغ الفراغ والخواء، عديم المعنى في صميمه".

وتسأل مايا: "فما الذي تضعه في مكانه إذن ؟" فيجيبها روبك: "الحياة يامايا". وإنه ليخلق بنا أن نتذكر أن هذه الكلمات قد كتبت عند نهاية القرن التاسع عشر، عندما كانت فكرة الفن للفن تحظى بكثير من الجدل. وفى هذه المسرحيات الأربع جميعاً يوضح إبسن أنه إذا خضعت الحياة للفن فسوف يعانى الفن نفسه مغبة ذلك. وتتضح هذه الفكرة نفسها، دون كلمات، حينما تلوح لنا "أيرين" وهى تخطو كتمثال مرمرى، ويقع بصر الأطفال اللاعبين عليها فيجرون نحوها كى يلتقوا بها. وبذلك تتحقق من كنه الحياة التي حرمتها، لأن روبك قد أنكر الحب الذي كان كامنا في قلبه.

***

وبهذا نكون قد درسنا آخر مسرحيات شيكسبير وراسين، كما أننا ألقينا، في المحاضرة الأولى، نظرة على آخر مسرحيات ثلاثة كتاب مسرحيين آخرين. وقد رأينا أن خمسة من هؤلاء الكتاب المسرحيين قد اجتازوا خبرة لها طبيعة الهداية الدينية وأن ذلك قد تضمن – في حالة راسين، وبدرجة أقل من حالة يوريبديز –

تبرؤا جزئياً من أعمالهم السابقة، ولكنه كان يتضمن، في حالة سواهما، شيئاً أقرب إلى إعادة النظر – على ضوء رؤياهم الجديدة – في بعض الموضوعات التي استحوذت على اهتمامهم في سنيهم الباكرة. وأغلب هذه المسرحيات الأخيرة ليست مأساوية، وكأنما وجد شعراؤها، وهم يخطون إلى مثواهم الأبدى، أن التفسير المأسوى للحياة لم يعد أصلح التفسيرات لها. فيوآش يبقى، والزوجات اللائى قذفن في أعراضهن يجتمع شملهن بأزواجهن الخاطئين، والأطفال الضائعون يعادون إلى آبائهم، ويصفح عن بعض الأشرار أولئك الذين تلقوا منهم الإساءة، وينتصر أوديب في موته، ويندم القاضي غير العادل، ويبدأ والدا إيولف الصغير معاً حياة جديدة أفضل، ويقوم روبك وأيرين من الموت فيعتليان الجبل المرتفع معاً قبل أن يجرفهما التيهور، وينجح سولنس في تسلق البرج حتى على الرغم من أنه يسقط منه سقطة تورده حتفه، ويتكشف الغول في مسرحية "عيد الفصح" عن فاعل خير.

وثمة شيء آخر تشترك فيه هذه المسرحيات الأخيرة، باستثناء مسرحية "تابعات باخوس": ألا وهو أنها أقل درامية من الأعمال الباكرة لمؤلفيها، كما أن فاعليتها على خشبة المسرح أقل وضوحاً. فمسرحيتا "عيد الفصح" و "عندما نبعث نحن الموتى" قلما تمثلان، ومن المحقق أن "أوديب في كولونا"، كمسرحية صالحة لخشبة المسرح، تعتبر أقل إثارة من مسرحية "أوديب ملكاً". وكذلك فإن رسم الشخصيات في المسرحيات الأخيرة للمؤلفين الذين ناقشناهم أضعف عموماً مما نجده في مسرحياتهم السابقة. ففى مسرحيات شيكسبير الأربع الأخيرة التي لم يساعده فيها أحد لا نجد شخصية مكتملة سوى "إيموجين" وربما أيضاً "بروسبرو" و "بوستوموس". غير أن وجود "ولزى" وهنرى الثامن كاف لإثبات أن شيكسبير كان مازال قادراً على خلق شخصيات كاملة التحقق متى أراد[7].

من الحق إننا نجد في مسرحيات شيكسبير الأخيرة بعض الخصائص التي

(٧) ربما كان لنا أن نذكر أن مقامات بتهوفن الرباعية الأخيرة أقل رواجا وأقل في عدد مرات أدائها وأصعب أداء من أيامه الباكرة – المؤلف.

تشترك فيها مع ملاهى "بومونت" و "فلتشر" المأسوية، وإن بعض الاختلافات الموجودة بينها وبين مسرحياته الباكرة قد تكون راجعة إلى أن المسرح الخاص يقدم فرصاً أكبر من ناحية المناظر. ولكن ما على المرء إلا أن يدرس مسرحيات الآخرين من الكتاب المسرحيين ممن كانوا يكتبون في ذلك الوقت ليرى كم أن الشبه ضئيل، من النواحي الأساسية، بين مسرحياتهم ومسرحياته الأخيرة. إن نوع مادة الموضوعات التي استخدمها غير شيكسبير من الكتاب المسرحيين في صنع فن هروبى قد استخدمها هو في صنع فن يجرى مجرى الأمثولة. وعلى نحو أوضح نجد أن إبسن وسترندبرج قد كتبا مسرحياتهما التجريبية الأخيرة تحدياً لمطالب جمهورهما بل ولإمكانات المسرح في عصرهما. ذلك أن ما أرادوا قوله لم يكن من الممكن التعبير عنه على أي نحو آخر، وهم لم يكونوا ملتزمين بما التزمه شيكسبير من إمداد فرقته بمسرحيات صالحة للتمثيل.

ليس ثمة طريق مختصر يؤدى إلى الحكمة التي حققها شيكسبير وإبسن وعبرا عنها في نهاية المطاف. ويستطيع المرء أن يرتب، في اصطلاحات فلسفية أو دينية، شيئاً من المعنى الذي قصدا إليه. غير أن ما في جعبتهما، بكل اكتماله وفوريته، إنما يعتمد على تقديمه تقديماً شعريا كما يعتمد على معرفة ما كتباه من قبل. إن مسرحية "العاصفة" آية في بابها، وكل مسرحية أو قصيدة، ينبغى أن تعد عملاً فنياً متفرداً. غير أننا إذا نظرنا إلى المسرحية أيضاً على أنها خاتمة الأعمال لحياة ما، فإن دلالتها تبلغ مدى غير محدود.

وإنه لمن الخطأ، على الرغم من ذلك، أن يخطر ببالنا أن مسرحيات المراحل الأخيرة أعظم، كأعمال فنية، من المسرحيات الباكرة. فربما كان حكم المتردد العادى على المسرح حكما صائباً – ذلك الحكم بأن مسرحية "الملك لير" أعظم من مسرحية "العاصفة"، وأن مسرحية "فيدر" أعظم من مسرحية "عثليا"، وأن مسرحية "روزمر شولم" أعظم من مسرحيات إبسن الأخيرة.

غير أن هذا لا يعنى أن تحول شيكسبير عن المأساة، وأن عنصر "الفانتازيا" في

مسرحيات إبسن الأخيرة هي مظاهر تدهور في مقدرتها الدرامية. فلو أن مسرحية "كوريولينوس" كانت آخر مسرحية لشيكسبير، ولو لم يقطع راسين الصمت الطويل بعد مسرحية "فيدر" للازمنا الشعور بأن أعمالهم قد قطعت أكثر منها اكتملت. إن مسرحيات "العاصفة" و "عثليا" و "عندما نبعث نحن الموتى" تتم عمل مؤلفيها على نحو نجد معه أن منجزاتهم في مجموعها تلوح لنا أعظم من مسرحياتهم الفردية في مجموعها.

رواية توماس هاردى
" تس سليلة دربرفيل"

هـذه - إن أردنـا أن نلخـصها فى جملـة - مأسـاة إغريقيـة مـن قبيـل مآسى إسـخولوس وأقرانـه مـن شـعراء التراجيـديا اليونـان فى القرن الخامس قبل الميلاد اتخذت لها مسرحا جنوب غربى إنجلترا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

إنها مأساة تس دربرفيل التى تبدأ الرواية وهى عذراء متفتحة للحياة فى السابعة عشرة من عمرها وتنتهى - وقد صارت امرأة عرفت ما يكون بين الرجال والنساء من صلات - وهى فى الواحدة والعشرين.

الشخصيات الرئيسية هنا ثلاث : تس ،والرجلان اللذان دخلا حياتها : ألك دربرفيل، وإينجل كلير. وعلى الهامش شخصيات ثانوية، ولكن دورها فى الرواية ليس بالضئيل، مثل أبوىّ تس، والمستر كلارك وزوجه.

كانت حياة جون دربرفيلد - أبى تس وهو فلاح فقير - تمضى على رسلها، على ما بها من مشاق العيش، إلى أن أخبره كاهن الناحية يوما أنه اكتشف من سجلات المقاطعة أن الأب سليل أسرة أرستقراطية نبيلة المحتد تدعى آل دربرفيل. أدارت هذه الفكرة رأس الأب - وكانت زوجه لا تقل عنه حمقا - فقّر رأيهما على إرسال فتاتهما إلى الفرع الباقى من الأسرة الغنية : سيدة ضريرة وابنها الفاسد ألك ولم يكونا فى الحق من سلالة الأسرة وإنما انتحلا اسمها انتحالا، شأن محدثى النعمة القادرين على شراء الألقاب - والبشر أيضا. وتكتمل المفارقة حين نكتشف أن تس هى - فعلا - سليلة الأسرة النبيلة، ولكن الدهر قد أخنى على أبويها وردهما إلى بؤس بعد نعيم الأجداد. وتصور الرواية مأزق تس بين رجلين كلاهما دخيل على هذه البيئة الريفية : ألك وهو ابن رجل أعمال من الإقليم الشمالى صار، بما له، من طبقة السادة المهذبين، وإينجل - وهو ابن قس محافظ - الذى تمرد على خلفيته

الأسرية إذ تأثر بالأفكار اللبرالية التى بدأت تشيع فى عصره. ويتمكن ألك عديم الضمير من إغواء تس – على نحو أشبه بالاغتصاب، إذ لم تكن فى كامل وعيها – فيسلبها أعز ما تملك ويدمر بذلك إمكانية زواجها من إينجيل النبيل (فى اسمه Angel ما يوحى بالملائكية) الذى لم يتمكن – على تظاهره بالتحرر الفكرى – من أن يغفر لعروسه خطيئتها. هكذا يهجرها هجرا قاسيا، ويغادر – تحت تأثير الصدمة – إنجلترا إلى البرازيل حيث لا يرد على خطاباتها الضارعة التى تلين الحجر. وتكون ثمرة خطيئة تس طفلا يموت عقب ولادته. وتضطر الفتاة – كى تعول نفسها وأسرتها الفقيرة – إلى العمل فى مزرعة تكابد فيها من معيشتها جهادا، إذ تعمل عملا شاقا فى حَمَارّة القيظ وَصَبّارة الشتاء، ويأبى عليها كبرياؤها الفطرى – كبرياء الفتاة ذات الأصل النبيل – أن تلجأ إلى أبوى زوجها طلبا للمعونة. ويعاود ألك الدخول فى حياتها وقد طرأ عليها تغير مؤقت، لن يدوم طويلا، إذ من شأن الطبع أن يغلب التطبع : لقد غدا واعظا دينيا يجول فى القرى داعيا إلى الفضيلة وحاضا على التزام تعاليم الكتاب المقدس. وفى ظل هذه الظروف الجديدة يلتقى بتس فتعاوده رغبته الجسدية فيها ويتمكن من إقناعها بأنه لا أمل فى عودة زوجها إليها، وأن مصيرها قد ارتبط بمصيره (ألك) ومن ثم تضطر – تحت ضغط الفقر والحاجة – إلى أن تعود إليه محظية تشبع رغباته دون ارتباط شرعى، إذ هى فى الحقيقة ما زالت على ذمة إينجل. هكذا عاد "المهتدى" إلى ضلاله القديم ورضيت تس بالهوان والعيش فى ظل الخطيئة. وأثناء ذلك يكون إينجل فى مهجره قد تعذب كثيرا، ومرض مرضا كاد يتلفه، ثم أصبح يقرع السن ندماً على ما فرط منه من قسوة على تس فقرر – بعد فوات الأوان – أن يغفر لها ويعود إلى إنجلترا كى يجتمع شمله بها، غير دار بما جدّ أثناء غيابه. ويصل إينجل إلى البيت الذى تقيم فيه تس مع ألك فيكتشف الحقيقة الأليمة، ويغادر البيت منصدع الفؤاد محطم الآمال. وتكاد تس تجن من الحزن والقنوط – إذ ما زالت تحبه وهى باقية على عهده – فتسدد طعنة نجلاء إلى ألك الذى خدعها مرتين : مرة حين سلبها عذريتها، ومرة حين أوقع فى

وهمها أن إينجل لن يعود إليها. ويخر الخاطئ القديم صريعا بينها تسرع تس للحاق بإينجل. ويدخلان بيتا مهجورا يعيشان فيه أياما قليلة – هى أسعد ما مر بهما من أيام – وهما عالمان أن هذه السعادة لن تدوم إلا ساعات. ثم يرحلان إلى شمال إنجلترا أملا فى مغادرة البلاد إلى حيث لا يعرفهما أحد. ويصلان إلى سهل ساليسبرى ، حيث أحجار ستون هنج المرهوبة التى ترجع إلى حقبة ما قبل التاريخ. ويغلب النوم تس – بعد رحلة شاقة مجهدة – وهى مستندة إلى أحجار الأثر، حتى إذا فتحت عينيها وجدت مطارديها وقد أحدقوا بها فتستسلم لهم دون مقاومة، وقد رضيت من دنياها بأن شملها قد اجتمع وحبيبها ولو زمنا قصيرا. ويسوقون تس إلى السجن حيث تحاكم ويصدر عليها الحكم بالشنق.

سُئل هاردى (١٨٤٠–١٩٢٨) ذات مرة : أى رواياتك تفضل؟ فتفكر لحظة، ثم أجاب : "تس". وقد ظل دائما معتزا بهذه الرواية – وهو رأى شاركته فيه جمهرة القراء – يأبى لها أن تُبتذل، ولا يكاد يطيق أن يغض أحد من قدرها. وفى هذا يكتب عباس محمود العقاد (الذى كان من أسبق أدبائنا إلى تقدير عبقرية هاردى روائيا وشاعرا) فى ١٩٢٨ :

" كان أبغض شئ إليه وسائل الشهرة الحديثة من نشر وتصدية وعرض فى الصور المتحركة، فلما مثلت رواية "تس" فى السينما وابتذلت مواقفها لإرضاء النظارة الصبيان والجهلاء أسف لذلك أشد الأسف وأبى أن يحضرها فى الصور وقال فى شئ من الغم والتأسى : "إن الرواية ستعيش على الرغم من ذلك".

وعُرف عنه أنه لم يكن يطيق الملاحظات على رواياته وإنما يحتملها احتمالا ولا يبالى أن يناقش فيها أو يصحح أخطاءها. كان بعض الناس يلومه مرة على مصير "تس" البريئة المسكينة التى أسلمها إلى الشنق وختمها بكلمته الساخرة "لقد نفذ العدل! لقد فرغ رئيس الخالدين من عبثه بتس دربرفيل" وكانت فى المجلس سيدة سليطة فقالت : "أما أنا فأسفى أن المستر هاردى لم يشنق أبطال روايته جميعا" كأنها تقول إنه كان خيرا له ألا يكتب الرواية أو أن يكون قد قضى على أبطالها قبل أن

يخلقوا. وكانوا على المائدة فانحنى الشاعر قليلا ومضغ لقمة ومضى فى طعامه".

ظهر القسم الأكبر من الرواية على صفحات جريدة تدعى Graphic وظهرت بقيتها على صفحات Fortnightly Review و Natioanal Observer، ثم نشرت الرواية كاملة -من ثلاثة أجزاء- فى نوفمبر ١٨٩١. وصدّرها هاردى بمقتطف من شكسبير هذا نصه: "إيه أيها الاسم الجريح المسكين! ليحتوينك صدرى مهداً". وعنون الرواية: "تس سلسلة دربرفل: امرأة نقية" A pure woman. وهو يستخدم هنا كلمة "نقية" بمعنيين: فهى من ناحية تعنى طاهرة الذيل، عفيفة، وهى من ناحية أخرى تعنى: امرأة خلصت لنوازع الأنوثة وفطرة حواء، يكاد ينطبق عليها ما يقوله العقاد عن بطلته سارة:

"حزمة من أعصاب تسمى امرأة، وهيهات أن تسمى شيئا غير امرأة. استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة. ولعلها أنثى ونصف أنثى، لأنها أكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه، لا لأنها أضعف من امرأة واحدة.

ولقد يخيل إلى الإنسان فى أحايين أن يتمم مخلوقا ببضعة من مخلوق، وأن يسوى تكوينا بتكوين، ويمزج عنصرا من الأبدان بعنصر، فامرأة يتممها رجل، وآدمى يتممه حيوان وطلعة فتاة يتممها قوام فتى، وأبوة أحرى أن تنتقل إلى أمومة، وأشباه ذلك من أخيلة المزج والتركيب.

أما هذه المخلوقة فلو انتقل عصب منها إلى تكوين ليث غضنفر لبقى هنالك عصب أنثى بين جميع ما حوله من ألواح وأمشاج ولو بقى ألف سنة. ولو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة يوشك أن تطغى على جميع تلك الأجسام".

كان من الطبيعى أن يثير وصف هاردى بطلته بالمرأة النقية (وهى -فى نظر العصر الفيكتورى المتزمت- خاطئة مع رجلين) ثائرة كثير من القراء والنقاد والأخلاقيين ممن استنكروا ما فى القصة من صراحة جنسية -بمقاييس العصر- واجتراء على الخوض فيما جرى العرف على إبقائه فى طى الكتمان. كانت محاجة

فاسدة من جانبهم، وكان الزعم بلا أخلاقية الرواية زعما لا ينهض عليه دليل، بل إننا لو أنعمنا النظر إلى موقف تس لالتمسنا لها بعض عذر ولوجدنا نقاءها لا ينقص أبدا ولا يتحيف منه شيء. لكن هاردى اضطر - إزاء ضغط الرأى العام - إلى أن يحذف أجزاء من روايته لدى نشرها منجّمة، ثم أعادها إلى مكانها حين نشر الكتاب كاملا. ولم يندم قط على صراحته فقد كان قاصا واقعيا صادقا يأبى أن يصبغ الحقيقة بطلاء زائف من مواضعات العرف وقشور الحشمة وقيود المجتمع. وهل يغيب عن أى مراقب نزيه للطبيعة البشرية أن كل امرئ يسعى لغاريه : بطنه وفرجه، ويطلب الفتانين : الدرهم والدينار؟ لقد صدّر الرواية بمقدمتين يرد فيهما على نقاده : مقدمة للطبعة الأولى فى نوفمبر ١٨٩١ وأخرى للطبعة الخامسة وما أعقبها من طبعات فى مارس ١٩١٢ . كان من أكثر ما أثار ثائرة نقاده، وعدوه تجديفا على المقدسات قوله فى ختام الرواية : "لقد نفذ (العدل) وفرغ كبير الآلهة كما يقول اسكليس من تلاعبه بتس، وتابع نبلاء دربرفيل ونبيلاتهم رقادهم فى قبورهم غافلين". وقد ذكر هاردى ناقديه بأنه لم يكن أول من سبق إلى هذه الفكرة - فكرة عبث الآلهة بالبشر، ذكرانا وإناثا، دون رحمة - وإنما نحن نجدها مثلا فى قول جلوستر فى تراجيديا شكسبير "الملك لير" :

نحن من الآلهة بمثابة ذباب من صبية عابثين :
إنهم يقتلوننا على سبيل اللهو

كان هاردى - كما يقول الناقد البريطانى جلبرت فلبس - آخر الفيكتوريين وأول المحدثين. أخرج رباعية تراجيدية كبرى تضم - إلى جانب "تس" - "عودة ابن البلدة" (١٨٧٨) و"عمدة كاستربردج"(*) (١٨٨٦) و "جود المغمور" (١٨٩٦). لقد تأثر بكتاب دارون "أصل الأنواع" - الذى صدر عام ١٨٥٩ عندما كان هاردى فى التاسعة من عمره - وبالنظريات الارتقائية والجبرية المتنوعة التى خرجت من معطف دارون، مثل كتاب هربرت سبنسر "الأصول الأولى"

(*) كاستربردج عند هاردى تعادل مقاطعة دورتشستر البريطانية.

(١٨٦٢)(*) كما تأثر بقراءته - فى مرحلة لاحقة - فلاسفة التشاؤم الأوربيين مثل شوبنهور وإدوارد فون هارتمان. وقد تأدى هاردى من وقوفه على آراء هؤلاء المفكرين إلى استنتاج مؤداه أن كوننا هذا تحكمه مصادفة عمياء أكثر مما تحكمه أى قوة أو خطة واعية، سواء كانت خيرة أو شريرة.

ويقول جلبرت فلبس إن الخلفية الطبيعية تلعب دوراً هاما فى أعمال هاردى حيث تتجاور حياة الإنسان والحيوان، وتقوم صلة عضوية عميقة بين الإنسان والتربة، على نحو ما نجد فى روايات د.هـ.لورنس ("قوس قزح" وغيرها). وتقنية هاردى الوصفية انطباعية، وثمة "خيال تصويرى على قدر يكاد يكون غير عادى من الحساسية" يغذو عمله - كما يلاحظ القاص الإيرلندى فرانك أوكونور. وما من شك فى كون هاردى قد تأثر بالمصورين الانطباعيين الفرنسيين فى القرن التاسع عشر، ولكنه قد تأثر أيضا بالتصاوير أخلاقية المنزع لمدرسة ما قبل روفائيل فى إنجلترا عصره، ومن أمثلتها لوحة "الضمير المستيقظ" للمصور هولمان هنت وفيها نرى محظية تعيش فى الحرام مع عشيقها تنهض فجأة من بين أحضانه إذ يجلس إلى البيانو، وفى عينيها نظرة ذاهلة نادمة، كأنما تأسف لإسرافها على نفسها وما امتهنت به جسدها وروحها (جلبرت فلبس، مدخل إلى خمسين رواية بريطانية ١٦٠٠-١٩٠٠، الناشر: كتب بان، لندن وسيدنى، الطبعة الثانية ١٩٨٠).

ويلاحظ ناقد آخر أن هاردى يستخدم الألوان على نحو وظيفى دقيق، فاللون الأبيض - مثلا - يرمز عنده إلى البراءة، واللون الأحمر إلى الشهوة، وهكذا (انظر طبعة "تس" فى سلسلة "كلاسيات يورك" التى يشرف عليها ا.ن.جفاريس، مطبعة يورك، بيروت ١٩٨٨، ص ١٦ من المقدمة).

فقد هاردى - مثل كثير من معاصريه (ماثيو آرنولد، ولتر باتر، سونبرن، هيوكلف، أ.إ.هاوسمان، إلخ..) إيمانه الدينى تحت وقع ضربات العلماء والفلاسفة ممن قوضوا أسس الإيمان المسيحى التقليدى، ورأوا فى قصص الكتاب المقدس -

---

(*) يمكن أن نضيف إلى هذه الأسماء: جون ستيوارت مل، وجوليان هكسلى.

على أحسن تقدير – مجازات شعرية لا يمكن أن تُحمل على محمل الجد حرفيا. آمن هاردى بأننا نعيش فى كون مصمت لا مبالٍ بأفراح الإنسان وأتراحه، وتخصص فى تصوير ما سماه : وجع الحداثة The ache of modernity أو أزمات الضمير الحديث، واتخذ من إقليم وسكس (وهو الاسم الذى أطلقه على مقاطعة دورست) مسرحا لمآسيه العصرية، وبرع فى وصف الوضع الإنسانى إزاء خلفية قاحلة من المشهد الطبيعى (انظر مثلا إلى وصفه برية إجدون فى مطلع رواية "عودة ابن البلدة") كأنما يرمى إلى إبراز ضآلة الإنسان فى هذا الكون الفسيح وهوان شأنه من منظور الأبدية. وكان فى صدر شبابه يكتب لنساء قريته الأميات الساذجات رسائلهن إلى أحبابهن البعيدين فأكسبه ذلك بصرا بنفسية المرأة وأعمق نوازعها وعذاباتها ونشواتها.

وقد تراكم ، عبر السنين، حصاد نقدى وفير حول رواية "تس" وغيرها من أعمال هاردى(*). فممن كتبوا عنها، إيجابا وسلبا، هنرى جيمز، ود.هـ.لورنس، وديفيد سيسل، ودوروثى فان جنت، وجون بيلى، وريموند وليمز، وغيرهم. يقول ديفيد سيسل مثلا :

" [إن] خيال الروائى المنطلق يجنح به فهو يعيد أليك إلى حياتها [حياة تس] بطريقة غير مقنعة فى ثياب واعظ متجول، ثم يريدنا على أن نصدق أن تس تعود إليه لتحصل على نقود تعول بها أسرتها التى ضربها الفقر، مع أنه كان أيسر عليها أن تحصل على المال من أقارب أنجيل. وأخيرا يرجع أنجيل نادما على قسوته، مستعدا لأن يغفر لها، فتهرب معه ولكنها تستفيد من اللحظات القليلة الباقية قبل رحيلها لتقتل أليك بسكين فطور، وتكون نتيجة ذلك أن يقبض عليها بعد قليل، وتشنق فى

(*) من أعمال هاردى الأخرى : علاجات مستيئسة (١٨٧١) تحت الشجرة الخضراء (١٨٧٢) عينان زرقاوان (١٨٧٣) بعيدا عن هيجة الزحام (١٨٧٤) يد إثلبرتا (١٨٧٦) نافخ البوق (١٨٨٠) اثنان فوق برج (١٨٨٢) سكان الأحراج (١٨٨٧) مجموعة سيدات نبيلات (١٨٩١) مفارقات الحياة الصغيرة (١٨٩٤) وعدد من المسرحيات – أهمها "العواهل" (١٩٠٣-١٩٠٨) – ودواوين شعرية.

ونشستر. هذا القسم الأخير من الكتاب يبلغ من قوة خياله أنه يهزنا هزا فى القراءة الأولى، ولكننا إذا عدنا إلى تصفحه بهدوء بدأ إيماننا يتزعزع"(*)

ويقول مؤرخ الرواية الإنجليزية ولترالن :

" كثيرا ما أخطأ هاردى فى رسم الحبكة. وهو يتردى أحيانا فى مهاوى الخطأ عندما يتسم مجرى الأحداث، فجأة، باللامعقولية - وهو ما يبدو عندئذ نتيجة لعجزه - كما يحدث عندما تقتل تس ألك ديربرفيل بسكين الخبز. ومما يزيد لا معقولية الأمر عمقا أنه يجانب اللياقة عندما يسمح لنفسه بوصف الدم المتسرب من الأرضية إلى السقف الذى تعلوه على شكل "آس ضخمة". بل إن لجوءه إلى الميلودراما لهو دليل مشابه على افتقاره إلى اللباقة، والقبض على تس فى ستون هنج فى النهاية مثال لذلك. فهو لا يستطيع أن يخلص بلباقته فى الوقت المناسب. وهو، بطريقة ما، يضفى على الصورة الفخيمة شيئا من البهتان".

ويقول بول دوتان فى كتابه عن الأدب الإنجليزى:

"سخر هاردى من آمال الإنسان الميتافيزيائية كما هزئ بهذه اللعبة التى يسميها الناس بالحب. وخير آثاره كتابان هما "تس دريرفيل" و"جود الغامض".(**) ولعل هذين الكتابين أظلم ما عرفت الإنسانية من كتب. فإنك لتخرج من قراءاتهما وأنت تحس بغم ثقيل وقلق ممض، أشبه بالقلق الذى تشعر به بعد اقتراف إثم . لذلك رأينا الجمهور الإنجليزى يثور. ثم رأينا هاردى الذى يعتبر الكتابة أشبه برسالة دينية يعتزل الرواية بعد إصدار "جود" لينصرف إلى الشعر".

وما أكثر النقاد والدارسين والأدباء المصريين والعرب الذين كتبوا عن هاردى : ابتداءً بالعقاد والمازنى وانتهاءً بفاطمة موسى محمود وأمين العيوطى (انظر ببليوجرافيا : هاردى فى اللغة العربية فى ختام هذا التصدير). وهأنذا أورد نماذج مما

(*) نقلت كلام ديفيد سيسل هذا من كتاب تشارلز مورجان "الكاتب وعالمه".

(**) كذا فى الترجمة العربية (وهى غفل من التوقيع) لكتاب دوتان. وصواب ترجمة العنوان "جود المغمور" Jude the obscure.

كتبوه عن رواية "تس" على اختلاف مواقفهم منها، وانشعاب السبل بهم :

- "أما هاردى فشخوصه - كبارا وصغارا- تحت رحمة قضاءعات لا يميز، وهو يرتب سلسلة من المصادفات الصغيرة لا يزال بعضها يأخذ برقاب بعض حتى تنتهى إلى الكارثة. فلو أن أبا "تس" الصعلوك لم يلق القسيس الذى أيقظ فى قلبه آمالا عراضا، ونبهه إلى عراقة أصله وكرم محتده - وقد كان فى غفلة عن هذا - لولا ذلك لما انطلقت "تس" تسعى إلى أقربائها المزعومين، ولما لقيت هذا الوغد "ألك" الذى أفسد عليها حياتها. ولو أن حبيبها "إينجل كلير" قرأ اعترافها أو استمع إليه قبل زفافها لما عصفت بحياتها هذه العاصفة، ولو .. ولكن هاردى لا يسمح بلو هذه، فهو يترك المصادفات الخبيثة تجرى مجراها حتى تنتهى بالكارثة التى لا محيص عنها فتقدم الضحية البائسة وتحطم حياة حبيبها المسكين" (فؤاد اندراوس).
- "يرتبط المكان فى روايات هاردى ارتباطا وثيقا بالأحداث التى تتم فيه، كأنما يوحى المكان للفرد بسلوك معين، وبعواطف واستجابات وأفكار خاصة. ففى الريف النقى يتم اللقاء بين تس وكلير، فى وسط يثير فيهما عواطف وأفكارا نبيلة. أما فى المدينة الساحلية حيث الحياة الصاخبة اللاهية تجد تس نفسها مرغمة على أن تعيش مع الشخص الذى جر عليها البلاء، وهناك أيضا تقتله" (شفيق مجلى)
- "رمى هاردى بالتشاؤم فرد فى مقدمته لبعض كتبه يقول إنه ليس بالمتشائم، وإنما هو يصور الحياة على حقيقتها. والواقع إنه يصور الحياة على حقيقتها ولكن فى جانب واحد منها هو الجانب المؤسى، وقلما ترى فى آثاره فرحا إلا محفوفا بالشوائك وشيك الذهاب، ولا ابتساما إلا ابتسام السخر والإشفاق. فلا يكاد القارئ لرواية تس مثلا يذكر لهذه الفتاة موقفا ابتسمت فيه ابتسامة غبطة وارتياح أو يذكر أنها تمتعت حتى فى أسعد أيامها إلا تمتعا مريرا مشوبا بالغصص والحسرات" (محمود محمود)

- "أنغامه فى شعره وقصصه على السواء حزينة، وابتساماته الكثيرة تقطر سخرية رحيمة حكيمة. وما من قارئ أتى على رواية من رواياته – وعلى الأخص روايته الشهيرة "تس سلسلة آل دربرفيل" – إلا ولزمته من شاعريتها الحزينة ظلال قاتمة لم يتسير له الخلاص منها إلا بعد أيام وأيام" (نظمى لوقا)
- " فى "تس سلسيلة دربرفيل" تجتمع كل قوى الطبيعة والقدر والنظام الاجتماعى والأخلاقى ضد امرأة جميلة خُلقت لتحب ولتعيش فى سعادة. لكن الكاتب جعل كل الظروف تقسو عليها ليثبت أن الحياة خالية من الرحمة، وأن كل الظروف تقف للإنسان بالمرصاد. فقد تخطى القدر فى هذه الرواية كل الحدود المقبولة والمعقولة فى صب الكوارث فوق رأس "تس" إذ يلاحقها حتى ترتكب جريمة قتل، وتعاقب عليها بالشنق" (سيد حامد النساج)
- "الإنسان الغريزى قريب إلى الطبيعة، يأخذ مواصفاته عند هاردى بشكل فتيات ريفيات يمتلئن شهوة وحيوية، ويفضن بجنسية تحميها البراءة والطهر فى أجواء مزارع خضر غنية أيام الربيع. هكذا هى (تس). وحيث إن هذا الإنسان يتكرر يوميا وفى الكون كله، كان لابد أن يكون إطار حركته أصيلا، أى لابد أن يكون موضوعها فى سياق متوارث أصيل شأن ثوابت الميثولوجيا. أما رحلة هذا الإنسان فهى رحلته الغريزة أيضا بين (العفوية) و(التلقائية) و(التطبع) والانتظام، أو بين الطهر وبين السقوط. فأنثى هاردى (تس) مثلا تبتدئ رحلتها بريئة يمهد هاردى لما يعترضها مستقبلا بأفعال دالة شأن أشواك الورد التى خدشتها أو شأن طرف عربة البريد التى شقت جسد الحصان. وسرعان ما تتعرض حياتها الرعوية إلى غزو ذلك الشيطان المدينى (ألك) الذى يستعير هاردى مواصفاته من روايات الجريمة والإثارة، لكنه يمنحه مواصفات الموروث الأصيل عندما يجعله مرادفا للشيطان أو الإغواء الذى يربك سلام الفردوس وأمنه" (محسن جاسم الموسوى).
- "الكتاب، كما قال عنه هنرى جيمس، "محشو بالغلطات والمغالطة" ، وقد كان

القتل يظهر فى قصصه [قصص هاردى] قبل "تس" أما الشنق فيظهر فى هذه القصة لأول مرة. ويحاول هاردى أن يجعل قلب القارئ يتمزق لمنظر هذه الفتاة الرقيقة وهو يراها فريسة لسوء حظها يلاحقها حتى ترتكب جريمة قتل وتعاقب عليها بالشنق. وليس من المعقول أن تطعن "تس" "اليك" وكان الأفضل أن تتركه وتعود لزوجها. ولم يثن هاردى عن عزمه أى شئ "وأخذت العدالة مجراها وأنهى رئيس الخالدين لعبته مع تس"" (طه محمود طه).

- " لاينى هاردى يلجأ فى تلافيف الرواية إلى الصور الشعرية التى تربط بين تس وبين الذباب. ها هو يصورها تحاول أن تبدأ حياتها المحطمة من جديد بعد أن مات طفلها غير الشرعى من "أليك دربرفيل" والمشهد يصور تس لدى وصولها إلى المزرعة التى ستشتغل فيها : "وقفت تس حائرة لا تدرى إلى أين تتجه. ومن حولها تنبسط الأرض الخضراء فى كل اتجاه. كانت تشبه ذبابة تقف على كساء لطاولة بلياردو مترامية الأطراف، ولم يكن يبدو أن الأشياء المحيطة بها تعيرها من الاهتمام أكثر مما تعير طاولة البلياردو الذبابة الواقفة عليها". وفى موضع آخر من الرواية يصف هاردى الأرض والسماء فى انصرافهما الأبدى عما يحدث للبشر، ومرة أخرى يلجأ لصورة الذباب" (رشيد العنانى).
- " عندما تعانى تس ازدراء كلير لها وقسوته فإنها تدرك ورطتها و"قانون المجتمع التعسفى الذى لم يكن له أساس فى الطبيعة". هنا تكمن "طهارة" تس، فى طبيعية دوافعها التى ينكرها القانون الاجتماعى." (أمين العيوطى).
- "الرواية بأكملها تهيمن عليها فكرتان أساسيتان، أو فلنقل بالأحرى إحساسان غالبان ومتناقضان فى آنٍ. والاحساس الأول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الأحداث وكل الشخوص – وخاصة شخصية صاحبة المأساة – هو الشعور الجارف والعميق بأصالة الخطيئة وتجذرها داخل كل النفوس. أما الاحساس الآخر الذى يبرز ويتأكد مع تعقد الأحداث واستمرار الصعود

الصعب فهو التمرد العنيف، نقيض الإحساس الأول ومحاولة نفيه بالقوة، بالجريمة" (حسن حسنى).

- " إن أشهر ما يُعرف من إنتاجه [إنتاج هاردى] اليوم رواية "تس من أسرة دربرفيل" (١٨٩١) التى صور فيها دخول الرأسمالية الجديدة إلى الريف وتحويل الأراضى الزراعية إلى مزارع للزينة والصيد، وخروج صغار المزارعين والعمال الزراعيين من أرضهم نتيجة لذلك التغير الاجتماعى. وليست تيس البطلة إلا واحدة من أولئك المخلوعين، وهى فتاة جميلة "نقية" تقع فريسة لابن الرأسمالى محدث النعمة من ناحية وابن قسيس القرية المثقف المتشكك الجبان من ناحية أخرى. تكون نهايتها على حبل المشنقة ضحية على مذبح آلهة متصارعة لا تدرك الضحية قوتها ولا أهدافها" (فاطمة موسى محمود)

كان هارى كاتبا محظوظا فى اللغة العربية إذ توفر على نقل أشعاره ورواياته وأقاصيصه نفر من أقدر الأدباء والمترجمين وأعظمهم حظا من المعرفة بالإنجليزية والعربية وأقدرهم على الإبانة : العقاد، المازنى، محمد مفيد الشوباشى، محمد إبراهيم زكى، سامى ناشد، نظمى لوقا، إلخ.. ولكن أعظم مترجميه هو - بلا جدال - الأديب الشاعر المترجم فخرى أبو السعود الذى مات منتحرا بإطلاق رصاصة من مسدسه على رأسه فى حديقة بيته بالإسكندرية فى ١٩٤٠. صدرت ترجمته هذه، لأول مرة، عن لجنة التأليف والترجمة والنشر فى أواخر ثلاثينيات القرن الماضى، ثم أعيد طبعها فى ١٩٦١. وها نحن أولاء نضعها بين يدى القارئ الكريم فى طبعة ثالثة ترى منها كيف تكون أمانة النقل، ودقة التعبير، وبلاغة الأسلوب. وقد ترجم فخرى أبو السعود أيضا بعض قصائد لهاردى ووردزورث وغيرهما ما زالت تنتظر أن توضع تحت أنظار القراء. قلّ من الترجمات ما يسمو إلى مرتبة الأصل، ولكن هذه الترجمة - فيما أزعم - واحدة من هذا القليل. وأدع للقارئ أن يحكم بنفسه إذا هو رأى - بعد أن يقرأها - أن يتجشم مشقة - بل متعة - معارضة الصورة على الأصل، ومقابلة الصدى على الصوت.

هاردى فى اللغة العربية

ببليوجرافيا مختارة

أعمال مترجمة لهاردى :

- بعيدا عن الناس، تبسيط أ.ج.اير، ترجمة عبد الحميد فهمى الجمال، مراجعة مختار السويفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
- نافخ البوق، ترجمة محمد مفيد الشوباشى، مراجعة على أدهم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت (نسختى مؤرخة فى يناير ١٩٦٦).
- عمدة كاستربردج، ترجمة محمد إبراهيم زكى، مراجعة مصطفى حبيب، مؤسسة روزاليوسف ١٩٦٢ (جزءان).
- عودة ابن البلدة، ترجمة سامى ناشد، مراجعة حسن محمود، دار التعاون للطبع والنشر ١٩٦١ (جزءان).
- مفارقات الحياة، ترجمة عثمان نوية، مراجعة أحمد حلمى على، دار الفكر العربى، د.ت (ست أقاصيص).
- جود المغمور، ترجمة سامى ناشد ، مراجعة حسن محمود، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤.

أعمال مترجمة عن هاردى :

- كلارا براندابور، نجيب محفوظ : البطولة الرواقية بين أعماله وأعمال توماس هاردى، ترجمة أيمن فؤاد، مجلة إبداع، يوليو / أغسطس ١٩٩٩.
- فلورنس إميلى ، حياة توماس هاردى، ترجمة عثمان نوية، مراجعة مصطفى حبيب، مطابع سجل العرب ١٩٦٦.
- جيمس جبسون، توماس هاردى وروايته "تس دوربرفيل" ترجمة يعقوب أفرام منصور، الأقلام (بغداد) نيسان ١٩٩٠.
- تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة د.شكرى محمد عياد، أصدقاء الكتاب

١٩٩٤ (فصل "توماس هاردى")
- م.ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة : دراسة نقدية، ترجمة جميل الحسنى، مراجعة د. موسى الخورى، المكتبة الأهلية بيروت ١٩٦٣.
- إ.م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود، تقديم ماهر شفيق فريد، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١.
- فيفيان دى سولا بنتو، أزمة فى الشعر الإنجليزى، ترجمة عبد الواحد محمد، وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٦.
- ريتشارد هـ.تايلر، مذكرات توماس هاردى الشخصية، ترجمة ر.يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد العدد الثالث السنة الثالثة صيف ١٩٨٣.
- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١.
- أ.أ.رتشاردز، العلم والشعر ترجمة د. محمد مصطفى بدوى، مراجعة د. سهير القلماوى، مقدمة ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١.
- ت.س. إليوت ، وراء آلهة غريبة فى كتاب : المختار من نقد ت.س.إليوت، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.
- ولتر آلن، الرواية الإنجليزية، ترجمة صفوت عزيز جرجس، مراجعة مرسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- جيكوب لوث، التكرار وأسلوب السرد الروائى : هاردى، كونراد فوكنر، ترجمة عنيد ثنوان رستم ، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، السنة السابعة العدد ٣ (١٩٨٧).
- ايفور ايفانز، موجز تاريخ الأدب الإنجليزى، ترجمة د. شوقى السكرى، د. عبدالله عبد الحافظ، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت. ولكن مقدمة المترجمين مؤرخة فى ١٩٦٠.

- ف.ر.ليفيز، اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى، ترجمة د. عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٧.
- بول دوتان، الأدب الإنجليزى، دار الفكر العربى، ١٩٤٨.

كتابات عربية عن هاردى

- عباس محمود العقاد ، أشعر شعراء الغرب فى القرن العشرين، جريدة الأخبار ١٥/ ٢/ ١٩٦١ (أعيد طبعها فى كتابه "يوميات " الجزء الثانى، دار المعارف ١٩٨٢)
- عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٨ (فصول: أزياء القدر ٨ أبريل ١٩٢٧/ الشعر فى مصر ١٧ يونيو ١٩٢٧/ الشعر فى مصر ١٠ يونيو ١٩٢٧/ توماس هاردى ٢٠ يناير ١٩٢٨/ توماس هاردى ٢٧ يناير ١٩٢٨/ توماس هاردى ٣ فبراير ١٩٢٨/ الحب والغزل ٩ مارس ١٩٢٨).
- عباس محمود العقاد، عرائس وشياطين، عيسى البابى الحلبى، د.ت (يضم ترجمة قصيدتين لهاردى).
- إبراهيم عبد القادر المازنى، حصاد الهشيم، دار الشعب ١٩٦٩ (مقالة "جيئة وذهوب").
- محمود مسعود، روائع الفكر العالمى، كتاب الهلال مارس ١٩٧٩.
- كامل عبد المجيد وفؤاد فهمى، أعلام الأدب الإنجليزى، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥.
- محمود محمود، فى الأدب الإنجليزى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥.
- صبرى حافظ : توماس هاردى : قصائد مختارة، اختارها وحررها و.أ.وليامز، مجلة المجلة نوفمبر ١٩٦٥.
- أحمد أمين وزكى نجيب محمود، قصة الأدب فى العالم، الجزء الثالث، القسم الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ٢٠٠٢.
- عبد الوهاب المسيرى، هاردى والطائر المغرد فى الظلام، مجلة الطليعة سبتمبر ١٩٧٣.

- فاطمة موسى محمود، سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى، الهيئة المصرية العتامة للكتاب ١٩٩٧.
- شفيق مجلى، توماس هاردى، مجلة أصوات (لندن) العدد الثانى ١٩٦١ (أعيد طبعها فى كتابه : توماس هاردى ودراسات حديثة فى الأدب الإنجليزى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢).
- طه محمود طه ، القصة فى الأدب الإنجليزى، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦.
- أمين العيوطى، دراسات فى الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- سيد حامد النساج ، تعريف بالرواية الأوربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- أنجيل بطرس سمعان، الرواية الإنجليزية، دار المعارف ١٩٧٧.
- محسن جاسم الموسوى، عصر الرواية : مقال فى النوع الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- رشيد العنانى، التشاؤم والقدرية فى شعر توماس هاردى ورواياته، جريدة الحياة ٢٣ مارس ١٩٩٠.
- نظمى لوقا، العواهل لتوماس هاردى، مجلة تراث الإنسانية ٥ أبريل ١٩٩٦.
- فؤاد اندراوس، توماس هاردى بين الفلسفة والأدب، مجلة الأديب المصرى، عدد مارس (سنة ؟) العدد الثالث، السنة الثامنة.
- حسن حسنى، تس سليلة الدربرفيل بين هاردى وبولانسكى، مجلة أدب ونقد يناير ١٩٨٤.
- محمد شعلان ، تس : بنت البيت الفقير ذى الأصل العريق، مجلة الإنسان والتطور أكتوبر ١٩٨٢.
- ماهر شفيق فريد، رسالة لندن، مجلة الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧.

مقتطفات من كتاب أيفور ونترز

مقالات ومراجعات لم تجمع

تحرير : فرانسيس ميرفى

(الناشر : آلن لين ١٩٧٤)

كلمة تمهيدية

باستثناء بضع مواد فقط، تجمع هذه المجموعة شمل مقالات ومراجعات أيفور ونترز التى لم يسبق جمعها والواردة فى ببليوجرافيا أعماله من وضع كنيث أ. لوف ويوجين ب. شيهى (١٩٥٩). وثمة ثلاث مواد لا تذكرها تلك الببليوجرافيا قد أدرجتها هنا. وفى حالة "الجُدجُد" لم أختر أن أعيد طبع "الكلمة التمهيدية النقدية" فى "مجموعة قصائد فردريك جودارد تاكرمان" (١٩٦٥) وإنما اخترت، بدلا من ذلك، مقالة ونترز الأسبق والموسومة بـ "اكتشاف" (١٩٥٠).

فرنسيس ميرفى

نورثامتون، ماساشوستس

ص VII (v)

مقدمة

من الصعب أن نعرف أى نقاد كانوا فى ذهن إليوت، بيد أنه فى عمل ر.ب. بلاكمر، وكنيث بيرك، وإليوت ذاته، وباوند، وأيفور ونترز قد بلغ النقد الأدبى الأمريكى سن الرشد. وعمل آخر هؤلاء النقاد، وهو رجل وصفه فرانك كيرمود فى كتاب "أحاج وتجليات" (١٩٦٢ ، ص٤٧) بأنه "أغرب النقاد الأمريكيين المحدثين قاطبة ومن بعض النواحى أجدرهم بالذكر"، عمله هو الذى نلتقى به فى هذه الصفحات.

وكمثل إمبسون، فإن اسم ونترز يتماهى مع المجادلات. يعرف كل امرئ أن ونترز فضل ت.سترج مور على ييتس، وإديث وارتون على هنرى جيمز، أو أن ونترز كان يعد قصيدة تاكرمان "الجدجد" أعظم قصيدة فى القرن التاسع عشر،

ولكن عددا أقل يلوح أنه على ذكر مما قاله ونترز فعلا عن هؤلاء الكتاب، أو يعرف السياق الذى أدلى فيه بهذه الأحكام.

ص X (١٠)

إن أحكام فراى مضمرة – فهو يقدر شكسبير وملتن وبليك لأنهم يشكلون هرما من المؤلفين يؤكد – فى اعتقاده – قدرات الخيال الإنسانى على الافتداء. أما أحكام ونترز فكانت أكثر صراحة، وهى جمالية وأخلاقية فى آن واحد.

ص XII (١٢)

أكد ونترز أنه ما من فن بدون اختيار، وأن الاختيار يتضمن حكما، وأنه حتى "شعر الحاضر" (إذا أردنا أن نصف شعر وتمان ولورنس) يؤثر فيها هو تلقائى وتجريبى، وأنه لا يوجد شئ اسمه وصف بدون تقديم، وأن إيقاع النظم يشير إلى دقة الشعور. إن الهم الحق للناقد هو دقة اللغة والموضوع ذو الدلالة. وكما يقول مارشال فان دويزن، فإن وضع ونترز تجريبى لا يتبع برنامجا، وهو لا ينكر بحال من الأحوال مشروعية حفاوة النقاد بالتقنية. بل إن وضع ونترز، على العكس، يقدم "علة نهائية يمكن بها تقويم المعانى المكتشفة من خلال التحليل البلاغى"(مجلة "ثوت" (الفكر) السنة ٣٢، ١٩٥٧–١٩٥٨، ص ٤٣٥).

ص XIII (١٣)

هذا هو فروست الذى يميل إليه ونترز فى قصيدة "قصارى الأمر" أو ستفنز فى قصيدة "مجرى خاص" ، وهى قصائد يتبين فيها الإنسان عقم رغبته فى الاندماج بالمنظر الطبيعى اللازمنى وبلوغ الجليل. وتردد هذا الخيط فى قصيدة تاكرمان "الجدجد" هو ما يجعل القصيدة مهمة لهذه الدرجة عند ونترز.

ص XV (١٥)

إن تفضيل ونترز عبر السنين إنما ينصب على القصيدة التأملية (أى الارتدادية إلى الخلف والتى تصدر حكما) ذات البحور التقليدية. بيد أنه عندما كتب ونترز مراجعته عن روبنسن كان يكتب شعرا حرا ويعجب بشعراء بالغى الاختلاف [عن

روبنسن]. كانت الصحراء التى يواجهها أكثر من صحراء مجازية. فلأنه أصيب بذات الصدر اضطر إلى مغادرة جامعة شيكاغو والعيش فى سانتافى. وقد أخذ معه دواوين شعرائه المحدثين ومضى يعلم ذاته. وكما توحى مقالاته ومراجعاته عن ميريان مور وهارت كرين ووليم كارلوس وليمز، فقد كان هو طراز الناقد الذى كان إدموند ولسون يبحث عنه، رجل يمكنه - على النحو الأمثل - أن يسمى ويقدر قيمة مناهج تصوير "مزاج اليوم" . كان يملك أذنا مدققة، وقدرة على أن يكيف ذوقه مع الشعر فى أشكال مختلفة. إن ونترز لم "يقم محرقة بالجملة لصيت شعراء القرن العشرين"، كما يدعى جابريل بيرسون، ولاهو قد "أراد لنفسه ألا يعرف القرن الذى يعيش فيه" (ذا رفيو، العدد ٨، ص ٨). فكما تثبت هذه المقالات، كان ونترز يعرف عصره حق المعرفة، ولكنه لم يسلم عقله له.

ص XVII-XVIII (ص ١٧-١٨)

ومهما يكن من أمر فقد حّول ونترز اهتمامه المباشر إلى الشخصيات الكبرى فى الأدب الأمريكى خلال القرن التاسع عشر. لقد مضى يبحث عن أصول "اختلاط" القرن العشرين وإذ راح يفعل ذلك كتب أعظم كتبه "لعنة مول" الذى قال عنه راندول جيريل : "إنه أحسن كتاب عن الأدب الأمريكى قرأته فى حياتى" (كنيون رفيو، السنة ١، ١٩٣٩، ص ٢١٤).

ص XIX (١٩)

إن ونترز فى أحسن أحواله، وكثيرا ما يكون ذلك يقينا، كان واحدا من المكتشفين العظماء. لقد جلب إلى النقد، كما يذكرنا جيريل، "حساسية غير عادية، وذكاء صارما، ومعرفة وافية على نحو يصيب المرء بالذعر". ونستطيع أن نضيف قائلين : وفطنة حامضة المذاق، وأذنا لا يفوتها رصد الرياء، وحبا للشعر لازمه طوال حياته.

ف.م.

ص XXI (٢١)

مراجعات

أستاذ هادئ (مجلة شعر ١٩٢٢)

مجموعة قصائد إدوين آرلنجتن روبنسن . الناشر : ماكميلان

ليست المادة هي التي تجعل من القصيدة قصيدة عظيمة، وإنما إدراك تلك المادة وتنظيمها. إن جناح حمامة قد يصنع صورة عظيمة كمأساة إنسان، وهو في شعر مستر ولاس ستفنز قد صنع هذا. وعظمة مستر روبنسن تكمن لا في الناس الذين كتب عنهم وإنما في التوازن الكامل، والدقة المعصومة من الخطأ، التي وصف بها حالاتهم.

ص ٥

إن براونج – وهو في مناسبتين أو ثلاث واحد من أعاظم الشعراء جميعا – ببساطة في أغلب الأحيان أعظم الناظمين المتفننين.

ص ٧

وهناك تقريره المحكم، المتأمل تأملا حارا في قصيدة "الحب الطاغية"، وهي، بأبياتها الثمانية والأربعين، كاملة كرواية للورنس.

ص ٨

وفي واحدة أخرى من قصائد Octaves ثمة بضعة أبيات توحي بقصائد مستر ت.س. إليوت الباكرة، ولكن الشبه عابر، ومن قبيل المصادفة فيما يبدو.

لئن لاح أن موروث نيو إنجلند قد بلغ غايته في عمل مستر فروست، فإن مستر روبنسن قد أعان، على الأقل، بدرجة كبيرة على تأسيس موروث من الثقافة والصنعة النظيفة يواصله شعراء من قبيل السادة ستفنز وإليوت وباوند، فضلا عن هـ.د. وميريان مور.

ص ١٠

امرأة تحمل مطرقة (مجلة شعر ١٩٢٢)

المحجر المعاصر والرجل حامل المطرقة. تأليف آنا ويكام، مع مقدمة بقلم

لوى إنتر ماير. الناشر: هاركورت بريس آند كمبانى.

ودون رغبة فى المخالفة، فقد يكون للقارئ المتردد أن يتساءل أى صلة للإخلاص والغرض بالفن. فى حالتنا الراهنة يلوح أن هذين الأمرين ينحلان إلى رثاثات صيغت بطريقة لاذعة، كالأبيات التالية :

أأنا شريكتك لأنى أشاركك فراشك ؟

امض إذن ! اعثر كل يوم على شريكة جديدة خارج بيتك.

إنما أكون شريكتك إذا أمكنتنى أن أشاركك رؤياك.

ص ١١

كتاب كارلوس وليمز الجديد (مجلة شعر ١٩٢٢)

أعناب حامضة. تأليف وليم كارلوس وليمز. الناشر : فورسيز كمبانى.

ورغم كل حب دكتور وليمز لعكس ذلك، فإنه متأثر تأثرا كبيرا بمعاصريه وأسلافه. ولا أعنى بهذا إدانة له وإنما، ببساطة، إشارة إلى أنه، كأى كاتب مجيد، واقع فى حبائل "موروث" مستر إليوت على نحو لا ينحل. واضح أن نثره من مدرسة فلوبير، وقد مر نظمه بمؤثرات متنوعة.

ص ١٥

تحت الشجرة (مجلة شعر ١٩٢٣)

تحت الشجرة. تأليف إليزابث مادوكس روبرتس. الناشر B.W.Huebsch

وأول انطباعات مسجلة هنا إنما هى عن ملاحظات صغيرة، مستخفية أحيانا، وكثيرا ما تكون شديدة البساطة، ولكنها على نحو كلى تقريبا منفصمة عن أى انفعال كائنا ما كان. ص١٦

رأى متحيز (مجلة شعر ١٩٢٤)

حافة. تأليف بيرل أندلسون. الناشر : ويل رانسوم (شيكاغو)

وهى أيضا، فى بعض الأحيان، "جافة". إن كل شاعر غير ناجح جزءا من الوقت. وأشيع صفتين للتأثير المجهض هما الجفاف والافراط على نحو صبيانى،

لكننا، لحسن الحظ، نقيم أغلب أحكامنا النهائية على أوجه نجاح الشاعر وقد نمّت الآنسة أندلسن وتمكنت من تقنية محكمة جميلة تستطيع، فيما يبدو، أن تجعلها بسيطة أو متداخلة على نحو ما تريد.

ص ٢٠

إجازة ويوم الغضب (مجلة شعر ١٩٢٥)

ملاحظات. تأليف ميريان مور. الناشر : مطبعة ذا ديال.

وقد نجد أيضا منهجا واحدا مستخدما بالاشتراك مع حالة نفسية مناوبة بسرعة، كما فى عمل لافورج وجوتييه ومستر إليوت. وقد نجد حالة نفسية واحدة تتقدم خلال منهج مزدوج • وهكذا نجد مناوبة بين المنطقى والنفسى فى قصيدة مالارميه "أصيل فون" وفى قصيدة مستر إليوت "جيرونتيون".

ص ٢٣

وفخامتها غير العادية فى الصياغة، وهو ما سبق أن ذكره مستر إليوت، كثيرا ما تتوافق مع أغراض هجائية ساخرة خالصة، بحيث إن الهجائى الساخر، الفكه، يبلغ ما يُفترض أنه عاجز عن بلوغه، حد أقصى من الجمال الشعرى :

لن أنساه، ذلك الجلجامش بين
آكلات اللحوم الكثيفة الشعر – ذلك القط

ص ٢٤

وجه مستر إليوت الانتباه إلى رسمها، الذى لا يمكن محاكاته، لشخصيات حيواناتها، وكركدنها ليس أقل جدارة بالذكر من الحيوانات الواردة فى وصفها لسيرك.

ص ٢٥

مينا لوى (مجلة ذا ديال ١٩٢٦)

إن ميزتهم على الدوامين تتمثل لا فى أن أمخاخهم أكثر تفوقا، وإنما فى كونهم قد استخدموا أمخاخهم وحدها. ولو كانت أمخاخهم غير كفو للمهمة، لما كانت هذه

سوى ميزة ضئيلة، حيث إن مستر باوند، ومستر إليوت، وهـ.د.، منافسون لهم أقوياء، يلوحون لى شعراء عظماء حقا، ولكن شجاعة جماعة "الآخرين" يلوح الآن أنها كانت مبررة تبريرا كاملا.

ص ٢٨ - ٢٩

رسالة مفتوحة إلى محرر مجلة "ذيس كوارتر" (مجلة "ذيس كوارتر" خريف ١٩٢٦)

مثل مستر ألدنجتن سقطت أخيرا، وهأنذا أكتب إليكم رسالة مفتوحة، ومهما يكن من أمر فإنها فى الحقيقة مراجعة لمراجعة عن عرض.

ص ٣٢

بيد أن ساريت وجمعه من النماذج البدائية أشبه بلامارتين فى إيطاليا، أو سيمونز فى ماخور.

ص ٣٧

الهندى باللغة الإنجليزية (مجلة ترشان ١٩٢٨)

طريق قوس قزح : منتخبات من أغانى وأهازيج هنود أمريكا الشمالية، تحرير جورج و.كرونين. الناشر : بونى آند ليفرايت ١٩١٨.

أغانى حب ومنظومات أخرى للهنود الأمريكيين اختيار نيلى بارنز. الناشر : ذا ماكميلان كمبانى ١٩٢٥.

إنها نفس الحالة الذهنية التى نجدها لدى البروتستانتى الذى يطيع الله ويجتنب الشيطان لكى يذهب إلى الجنة ويعزف على قيثار من ذهب، عدا أن ديانة الهندى أقرب كثيرا إلى التصديق والكرامة وهى ملتحمة، وليست منبتة، بكل الأنشطة الأخرى للجماعة وعلى ذلك تؤدى إلى معيار وممارسة أعلى إلى غير حد من أى شئ سائد فى أى جزء من الولايات المتحدة المسيحية.

ص ٤١ - ٤٢

شوارع فى القمر (مجلة شعر ١٩٢٧)

شوارع فى القمر. تأليف أرشيبولد ماكليش. الناشر : هوتون ميفلين كمبانى.

لقد قرأت ديوانين آخرين له نشرهما - "الزواج السعيد" و"الإناء الطينى" - فلاحا لى تخفيفات ليست بالغة التوفيق لإليوت وسونبرن وأى شئ آخر وقع فى متناوله. وديوانه الحالى يشتمل على بضع محاكيات أقرب إلى البهرجة لإليوت - مثل قصيدة "السر الإنسانى" مثلا - تعتمد على السقطة المقفاة لشئ رطب وكريه الرائحة ولكنه فيما عدا ذلك واضح وغير شائق، وهى حيلة مسئولة جزئيا عن السقوط المأسوى لقصيدة "الأرض الخراب". ولكن فى بقية قصائده - والبقية هى الأغلبية - يغدو إليوت خلفية غامضة، تقنية إلى حد كبير وعلى نحو شديد الغموض. فمادته مدركة على نحو أغنى وأكثر مباشرة مما هو الشأن مع إليوت، وهى تمتد على طول الديوان. ثمة نسبة عالية، بدرجة ملحوظة، من القصائد المتحققة على نحو كامل وجميل.

ص ٤٤ - ٤٥

قصائد هارت كرين (مجلة شعر ١٩٢٧)

مبان بيضاء. تأليف هارت كرين، مع كلمة تمهيدية بقلم آلن تيت. الناشر : بونى آند ليفرايت.

إن أول ثلاث عشرة قصيدة هنا بسيطة نسبيا، وأعتقد أنها باكرة نسبيا. وهى توحى، هنا وهناك، بدرجة طفيفة بإليوت وولاس ستفنز، ولكن القسم الأكبر منها، كما يقول مستر تيت، أقرب إن قليلاً أو كثيراً إلى مذهب الصورة.

ص ٤٧

لقد تحدث مستر أ.أ. رتشاردز عن القيمة الاستراتيجية للغموض، وفى حالة شاعر استخدامه للكلمات كثيف، إلى هذا الحد، بالمعنى والنغمات الفوقية، وقصائد خالية من أى مادة ميتة وإن تكن مستريحة، فإن غموضا منطقيا إضافيا يحتمل أن يرغم على الانتباه إلى كلمات وأبيات منفصلة، ومن ثم يسهل فى البداية تقديرا للتفاصيل كتفاصيل، وهو ما قد يؤدى بدوره إلى إمساك بناصية الكل.

ص ٤٩

لقد ظللت أراقب تقدم مستر كرين لمدة ثمانى سنوات تقريبا، بمشاعر

مختلطة، من الاعجاب والحيرة والغيرة. وكان رد فعلى إزاء قصائده دائما بطيئا ومتعملا، ولكنى الآن وقد توصلت إلى درجة ما من الألفة بكتابه ككل، أجدنى - أكثر منى فى أى وقت مضى - مقتنعا بأنه يستحق الانتباه الحريص الذى يتطلبه فهم عمله.

ص ٥٠

آبقون (مجلة شعر ١٩٢٨)

آبقون : منتخبات شعرية. الناشر : هاركورت بريس آند كمبانى

وليس الكتاب إلا برهانا آخر على الدرجة التى يمكن بها أن يصبح شعر المستر إليوت كارثة. ولما كنت أنا شخصيا متشائما، وليس لى باع كبير فى الميتافيزيقا، فإنى أشك فى إمكانية أن يجد مستر إليوت بديلا صالحا للعمل عن الله. والطريقة التى يستغل بها عجزه عن أن يفعل ذلك، كحجة يتعلل بها عن افتقاره إلى الحيوية الشعرية، أمر لا يليق بناقد متميز مثله. لقد وجد بودلير وتوماس هاردى وإميلى دكنسن أنفسهم فى هذه الورطة ذاتها بالضبط ومع ذلك ظلوا محتفظين بعزتهم وحيويتهم الشعرية. إنى على ذكر من أنهم لم يقرأوا وايتهيد، ولكن بضعة تنويعات فى المفردات لا تغير من الطبيعة الأساسية للمشكلة التى واجهوها. إن كاثوليكية بودلير تغدو ملتبسة إلى الحد الذى تكاد تتلاشى معه إذا قرأ المرء قصائده التى من قبيل "الهوة" أو Les Petites Vieilles. وكان بودلير أشد انشغالا بالتمكن من بيانات خبرته الخاصة من أن يهتم كثيرا بجمع (المقتطفات) من سائر الشعراء. أما مستر إليوت، الذى يرى أن العالم سينتهى لا بانفجار وإنما بنشيج، فمن الواضح أن لديه القليل الذى يشتت انتباهه عن الكلاسيات. إن إنكار الانفعال المأسوى يعنى شيئا واحدا : إن المرء لا يعلق سوى أهمية ضئيلة على الحياة. ومعنى هذا أن المرء لم يتصل بها إلا اتصالا بالغ المحدودية. إنى على ذكر من أن مقالات مستر إليوت عن الكتاب المسرحيين والشعراء الميتافيزيقيين هى، فيما يحتمل، أعظم ما لدينا فى اللغة الإنجليزية. إنها تعالج فى حالات كثيرة شعراء عظماء، ودائما ما تعالج شعراء

متميزين، وتعريفاتها لنوعية هؤلاء الشعراء دقيقة إلى غير حد. ولكن لأن إليوت قد أخبرنا كيف كان دن ومارلو عظيمين، فإنه لا حاجة بنا إلى أن نفترض أنه ليست هناك سبل أخرى للعظمة. وليس هناك أى صلة بين شعر مستر إليوت وشعر الإليزابيثين فيما عدا القطع التى استعارها منهم.

ونحن نجد فى هذا الديوان كما فى غيره قدرا كبيرا مما أصبح يعرف منذ قصيدة "الأرض الخراب" بالشعر الوبسترى المرسل. والحق إن شعر مستر إليوت المرسل الأقرب إلى أن يكون فضفاضا يحتمل أن يكون أقرب فى بنائه (ولكن ليس فى محتواه) إلى شعر فلتشر منه إلى شعر وبستر. وشعر من يحاكونه بعيد بقدر الإمكان عن أيهما : إنه قمة الافتقار إلى الشكل. ويتردد المرء فى الإيحاء بتجاور غريب كتجاور إليوت وفروست، ولكن تأثير اللحظات الأقل اتساما بالمسئولية لدى هذا الشاعر الأخير ربما كان يندمج هنا بتأثير إليوت. إنهما يمثلان طريقتين سهلتين – وليس الاختلاف بينهما عميقا – فى كتابة نوع من البحور المنتظمة.

ص ٥٢ – ٥٣

إن أغلبه يقع على بعد عدة نقلات من إليوت – وربما كان كثير من هؤلاء الشعراء يعتبرون أنفسهم أى شئ إلا أن يكونوا من حوارييه – ولكنى أعتقد أن التفكك يبدأ هنا. لقد جعل، إلى حد كبير، كون المرء لا مباليا أمرا محترما، وقد أثرت هذه اللامبالاة فى الأسلوب الشعرى لجيل بأكمله إلى درجة نجد معها أنه حتى المستر إليوت خليق أن يجدها أمرا محزنا.

إن آلن تيت، بالرغم من خرق من نوع معين، يحافظ على هويته، وعلى عزة بالغة التأثير. إن قصيدته المسماة "مستر بوب" لا تعاب، وقصيدتا "موت الأولاد الصغار" و"نعى" يقربان جدا من أن يكونا كذلك. إنه واحد من أربعة أو خمسة الأمريكيين الأصغر سنا الذين تستحق قصائدهم أن يملكها المرء ويعيد قراءتها. وهذا المجلد قيم إلا يكن لشئ فلأنه المكان الوحيد الذى يجمع شمل عمله. يأسف المرء لأن ثمة ما يذكر بعمل إليوت الباكر فى قصيدة "أنشودة حول موتى الاتحاد" –

وهى قصيدة تشتمل على بعض من خير كتاباته – لأنها غير ضرورية. ولما كان مستر تيت مختلفا بعمق عن ت.س.إليوت وليس أسلوبيا جنازيا فهى غير متمثلة.

ص ٥٣ – ٥٤

إن افتقار الشعراء الأصغر سنا إلى الشكل يلوح أنه قد سار فى اتجاهين : فلدينا من ناحية الجماعة الممثلة هنا والتى تواصل – بفعل القصور الذاتى فيما تتجه إليه شكوك المرء – العملية التى بدأها مستر إليوت، عملية كسر البيت الدرامى لعصر ما قبل رجوع الملكية، وكسر أبيات أخرى بطريقة مشابهة.

ص ٥٤

ثمة شئ مؤثر فى راسين، مثلا، لا أجده فى كتاب من نوع "مرتفعات وذرنج". لئن قدر للشعراء الأمريكيين الشبان أن يحققوا أى شئ ذى أهمية من الدرجة الأولى فسيكون ذلك راجعا إلى أحد سببين : نعمة الله، أو نعمة الله مقترنة بإدراك للقيمة الروحية لخمسة شعراء : شارل بودلير، وترستان كوربيير، وتوماس هاردى، وإملى دكنسن، وجيرارد هوبكنز، وإدراك للقيمة الروحية والشكلية لشاعرين : هارت كرين، وبصورة خاصة ذلك الأستاذ الفخيم للوجدان الإنجليزى والإنسانى منذ توماس هاردى : وليم كارلوس وليمز.

ص ٥٥

شعر لويز بوجان (مجلة نيو ريبيليك ١٩٢٩)

صيف مظلم، تأليف لويز بوجان. الناشر : تشارلز سكريبنرز سانز.

إن توماس هاردى، إذ يكتب قصيدة غنائية من اثنى عشر بيتا عن مرور الزمن، كثيرا ما يلوح أنه يضع فيها مأساة وحكمة الخبرة الإنسانية بأكملها. ثمة ضرب من التيار الوجدانى يمر فى الشكل من ذكريات الرجل عديمة الشكل، فالإيماءة، ومحط النغم، والوقفات تومئ إلى غنى فى الحكمة والخبرة ليس متضمنا فى معنى الكلمات. وفى قصائد الآنسة بوجان، كما فى قصائد بن جونسون أو لاندور، لا يكون الأمر كذلك – إن كان قط – إلا بدرجة محدودة جدا. إن القصيدة عندها

كسرة بالغة التحدد من الخبرة، يرفعها إلى شئ قريب جدا من الشعر الكبير مجرد لمعان الصنعة. ص ٥٨

شعر مالكوم كاولى (مجلة هاوند آند هورن ١٩٢٩)

Blue Juniata تأليف مالكولم . الناشر : جوناثان كيب آند هاريسون سميث

لو أن الأبيات التسعة عشر الأولى من قصيدة "أنجليكا" أمكن تكثيفها إلى بيتين أو ثلاثة، لوجد المرء أمامه قصيدة أخرى تكاد تدانى هذه القصيدة جودة. إن القصيدة لا تبدأ حتى نصل إلى البيت العشرين. ومن هناك فصاعدا تكتسب شكلا ودقة. ولكنها، قبل تلك النقطة، غامضة عديمة الهدف تذكرنا بتلك المحاكاة اللافورجية التى كتبها مستر إليوت "صورة سيدة". ص ٦٠ – ٦١

أضف إلى ذلك أن قصيدة "ثمة لحظة" مكتوبة على نحو مثالى وجديرة بالإعجاب كلية، وقصيدة "وليم ولسون" راسخة ومنظمة تنظيما وثيقا، وقصيدة "سيدة من هارلم" ربما كانت أفضل من أى من هاتين القصيدتين. إنها أساسا فى هذه القصائد، وفى قصيدة "فراش الموت" يحاول المؤلف أن يدرس ذاته ويسيطر عليها : أما فى غيرها فكثيرا ما يلوح أنه يبحث عن خلاص غامض ما فى محاولة لأن يعكس عصره، أو شيئا آخر، وأحيانا لافورج وإليوت أو –كنوع من البديل النوسطالجى ولكنه، فيما يبدو ، ليس مبررا أكثر – القسم الذى يعيش فيه من ولاية بنسلفانيا. ص ٦٢ – ٦٣

روبنسن جفرز (مجلة شعر ١٩٣٠)

يهوذا العزيز : تأليف روبنسن جفرز . الناشر : هوراس ليفرايت

إن قصيدة غنائية ناجحة من مائة وخمس وسبعين صفحة ليست أمرا محتملا، لأن جوهر التعبير الغنائى هو التركيز، ولكنه على الأقل أمر ممكن نظريا. والصعوبة تتمثل فى أن القصيدة الغنائية تحقق تأثيرها من طريق تعميم الوجدان (أى فصل الوجدان عن التاريخ الشخصى الذى يولده فى الخبرة العينية الفعلية) وتركيز التعبير. إن القص يمكن، إلى درجة ما، أن يبقى بدون تركيز، أو حدة تفاصيل،

شريطة أن يكون منطق القص مفصلا وآسرا، كما فى حالة بلزاك، رغم أنه من الحكمة أن نضيف أن هذا يحدث أكثر ما يحدث فى النثر.

ص ٦٦

ديوان فوستر دامون الثانى (مجلة شعر ١٩٣٠)

أقمار مائلة. تأليف س. فوستر دامون. الناشر : هاربر آند برذرذ

ورغم هذه العيوب فإن ديوانه جدير بأن يحتفظ به المرء ويقرأه. وخير القصائد فيه يمكن أن تعيش معنا زمنا طويلا بدرجة معقولة.

ص ٧٢

تقدم هارت كرين (مجلة شعر ١٩٣٠)

الجسر. تأليف هارت كرين . الناشر : مطبعة الشمس السوداء (باريس)

هوراس ليفرايت

ونية القسم السادس "تل كويكر" تظل غامضة فى نظرى كنية القسم الرابع. وتتصدر القصيدة مختارات من إيزادورا دنكان وإميلى دكنسن، وكلاهما مذكورة فى القصيدة على أنها "مثل عليا" للماضى. وهو ما تومئ القصيدة إلى اضمحلاله، وهى تشكل مركبا يكاد يكون كافيا لكى يجمد دماء شخص له تحيزاتى وألوان كفى.

ص ٧٤

واضح من مثل هذه المقطوعة أننا نحلل أغلاط عبقرية من طبقة عالية – فليس بين القطع القرمزية الشهيرة اللافتة للنظر عند شلى، مثلا ، ما يفوق هذه المقطوعة، وربما لم يكن لديه ما يعادلها. فليكن الأمر كذلك. ولكن أغلاط عبقرية مستر كرين، فيما أعتقد، كبيرة إلى الحد الذى تكاد تكتسب معه – إذا استمرت – أبعاد كارثة عامة.

ص ٧٧– ٧٨

إن تقدير مستر كرين لوتمان وإخفاقه الكامل فى فهم إميلى دكنسن (انظر فى هذا الصدد قصيدته الساحرة، والمفتقرة إلى الفهم، الموجهة إليها والمنشورة منذ عدة

سنوات مضت فى مجلة "نيشان") أمران لا ينفصل أحدهما عن صاحبه فحسب وإنما لا ينفصل أيضا عن نواحى إخفاقه وحدوده كشاعر.

ص ٨٠

والقصائد الباقية – "الاستهلال" و"سلاما لك يا مريم" – هى، بقدر ما أرى، سليمة أساسا. أعنى أنى لا أعى وجود سبب أرضى يمنع أن يكتب مستر كرين قصيدة تعبر عن إعجابه بجسر بروكلين، أو مونولوجا تخيليا يلقيه كولومبوس. وكلا القصيدتين تشتمل على أشياء رهيفة، وكلتاهما – لسوء الحظ – تشتمل على قدر كبير مما هو فارغ.

ص ٨١

من الممكن أن يستعيد مستر كرين ذاته. وفى أى الأحوال فقد منحنا فى ديوانه الأول عدة قصائد غنائية يجد المرء ما يغريه بأن يصفها بالعظمة. وثمة فى كلا الديوانين عدة غنائيات ثانوية ساحرة وكثير من الشذرات الرائعة. وثمة شئ واحد قد برهن عليه : استحالة الوصول إلى أى مكان بوحى وثمان.

ص ٨٢

إدموند ولسن شاعرا (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٠)

وداعا أيها الشعراء ! تأليف إدموند ولسن. الناشر : تشارلز سكربنرز سانز ١٩٢٩.

والديوان، بالرغم من كل ما يمكن أن يقوله المرء ضده، يشتمل على لحظات رهيفة. إن قصيدة "عدوى" – وإن تكن معتمدة على ييتس أكثر من اللازم بعض الشئ – جديرة بالاعجاب. ومثلها جدارة بالاعجاب قصيدته المعنونة "إلى مصور مسافر إلى الخارج" رغم إسرافها الطفيف فى إيراد جغرافية أوربية ثانوية.

ص ٨٥

شعر صدر حديثا (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٠)

قصائد مختارة من كونراد إيكن. تأليف كونراد إيكن. الناشر : تشارلز

سكريبنرز سانز ١٩٢٩

إيه أيتها المدينة، أيتها المدن. تأليف ر. إلزوورث لارسون. الناشر : بيسون آنـد كلارك ليمتد ١٩٢٩

صقر عال. تأليف ليونى آدمز. الناشر : جون داى كمبانى.

ينبغى أن يكون من المأمون الآن أن يقال إن خير شعراء أمريكيين فى جيل مستر إيكن هم: روبرت فروست (إن لم يحل سنه دون اعتباره من هذا الجيل)، و.و.ك.وليمز، وإزرا باوند، وت.س.إليوت، وميريان مور، ومينا لوى، وأرشيبولد ماكليش، وجون كرورانسوم، وولاس ستفنز، وربما هـ.د. من المشكوك فيه أن يكون أى من هؤلاء شاعرا من الطبقة الأولى إذا بحثنا عن الصفات التى وجدها أرنولد أو ظن أنه وجدها فى وردزورث (ولم يكن وردزورث فى نظر أرنولد إلا شاعرا من ثانى طبقة)

ص ٨٧

إن دين مستر إيكن لمستر إليوت قد بولغ فيه. والحق إنه ضئيل أو منعدم. إن عمل مستر إليوت الباكر، الذى يُفترض أنه قد مارس ذلك التأثير، يستخدم بيتا يقوم على بحر الأيامب الخماسى المعيارى. وأبيات مستر إيكن تتنوع، ولكنها لا تكاد تكون كذلك قط. والشبه الوحيد الذى يمكننى اكتشافه هو ميل مشابه إلى القوافى الشاردة (وهو أمر شائع جدا لدى كل الرمزيين الفرنسيين اللاحقين، من لافورج إلى فيليه – جريفين). وفى قصيدة "سنلين" جعل مستر إيكن بطله يتفلسف وهو يمشط شعره. إن مستر إيكن، مثل مستر إليوت، قد استخدم نوعا من منهج تيار الشعور، وكمثله حاول – من خلال استخدام ذلك المنهج – أن يعالج، على نحو أقرب إلى التفصيل، الصعوبات الروحية والأوجه العينية لعصرنا. إن قصيدة "الأرض الخراب" تفتقر إلى الشكل، وقصائد مستر إيكن الطويلة تحقق، بمعنى من المعانى، الشكل أو على الأقل الاتساق بمعنى إنها لا تتفكك بوضوح من بيت إلى بيت. بيد أنه لو فحصها المرء بعناية فسيكون واضحا أن الأبيات تتسق لا لأن لها أى

نية أو اتجاه مشترك، وإنما لأنه ليس لها نية أو اتجاه، فليس ثمة ما يقسرها على التفكك، وما من مجموعة هويات على الشاعر أن يلحمها معا. وليس لدى مستر إيكن، من الناحية الفعلية، حس بسلامة السطر، على حين إن مستر إليوت، مهما يكن من نواحي ضعفه، يملك كناقد ذلك الحس، رغم أنه فى أكثر الأحيان يخفق فى أن يرتفع إليه شاعرا. وعندما يرتفع إليه يخفق فى أكثر الأحيان فى مجاوزته.

ص ٨٨

إن تأثيرات مستر إيكن العروضية سهلة وغير متحكم فيها. إنه ينجح نجاحا كاملا فى تحقيق تأثيرات من الدرجة الثانية كانت خليقة أن يسيئ ترتيبها، على نحو ردئ، عقل أكثر نقدية، حتى لو كان أكثر قدرة على الخلق، مثل عقل مستر إليوت مثلا : إن سونبرن يخطئ على هذا النحو ذاته ولكنه لا يمضى إلى هذا المدى، فإن فضائله الجدية يؤبه لها أكثر، ويستطيع المرء أن يقول نفس الشئ عن إزرا باوند. إن إيكن وسونبرن وباوند يبلغون درجاتهم المتفاوتة من النجاح وملاستهم الموحدة — فيما تتجه شكوك المرء — لأن الرؤى النقدية لكل منهم ليست أوضح كثيرا من رؤاهم النقدية. أما مستر إليوت فلم يواته مثل حظهم الحسن ص ٩٠

(٢)

إن لمستر لارسون عادات عروضية لا تختلف عن عادات مستر إيكن، وأبياته من نوع مختلف، ولكنه يستخدمها بنفس الطريقة. إن مادته أكثر اعتماداً، بدرجة جدية، على إليوت فى مرحلته اللاحقة، وطريقته تعتمد بعض الشئ على كمنجز. ومهما يكن من أمر فإنه يصنع بإليوت، إن كثيرا أو قليلا، ما صنعه شعراء التسعينيات بسونبرن. إن مادة إليوت لم نعد نشعر بها على أنها أمر حقيقى على أى نحو، وإنما تتقبل على أنها صنعة مواضعات. إن مطره وفترانه فى العلية تغدو، إن قليلا أو كثيرا، معادلة لأزهار الخطيئة وألسنة لهيبها. وحتى عندما يستعير مستر إليوت على أوفر الأنحاء، يلوح على ذكر من حقيقة رؤية مصادره : إنه ببساطة مغلوب على أمره إزاءها. ص ٩١ — ٩٢

تجتمع كل الأسباب على جعلنا نعتقد، فى اللحظة الراهنة، أن مستر ييتس قد يمارس تأثيرا funnest فى السنوات الخمس أو الست القادمة كالذى مارسه مستر إليوت فى السنوات الماضية، وأنه تأثير قد يُعترف به ويُهجر على نحو أبطأ، لأنه سيظهر على غير حقيقته. إن لحظاته ومناهجه الأقرب إلى الضعف تقدم مهربا بالغ اليسر من سقوط مستر إليوت ذلك السقوط البالغ اليسر. إنها تقدم مهربا من طريق صيغة أسلوبية أكثر منها من طريق مجهود ذهنى ومعنوى ومن ثم يمكن أن تؤدى فحسب فى النهاية إلى سقوط آخر أو إلى شعر رغم أنه يلوح فى ظاهره ذا كيان خال من المعنى الصادق. إنه يضيف عدم صحة ذهنية إلى عدم الصحة الوجدانية لمستر إليوت، أو الأحرى أنه يبدو كما لو كان يخفى هذا الأمر الأخير تحت الأول.

ص ٩٤

قصة كبرى (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٠-١٩٣١)

شجر زمز ريق مزدهر. تأليف كاثرين آن بورتر. الناشر : هاركورت، بريس آند كمباني. طبعات بريما فيرا.

إنها (ماريا) قصة فتاة مكسيكية تقتل منافسة لها على حب زوجها. ومثل هذه القصة إذا رواها أحد من الموضوعاتيين المعاصرين – الذين يعد مستر همنجواى أروج ممثليهم، ومستر Callaghan أبرزهم – قد كانت ، فيما يحتمل، لتُروى بقدر المستطاع من وجهة نظر الفلاحين أنفسهم، وربما بكلماتهم وأفعالهم المجردة.

ص ٩٧

وحتى خطابيات مستر كنيث بيرك، إذا اعتبرناها قصصا، تقصر عن مستوى مس بورتر من حيث رسوخ التفاصيل والتقدم العضوى

ص ٩٥

التأثير الرمزى (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣١)

أثر الرمزية الفرنسية فى الشعر الأمريكى من ١٩١٠ إلى ١٩٢٠، تأليف رينيه توبان، دكتور فى الآداب. مكتبة مجلة الأدب المقارن. باريس ١٩٢٩.

مثلا، ما عسى أن يكون معنى التأثير، وكيف نتعرف عليه؟ عندما – كما فى فصول مستر كوبان الجديرة بالإعجاب عن مستر باوند ومستر إليوت ومستر فلتشر ومس لويل – نجد مثلا بعد مثل للترجمة، إلى جانب الاقرار على الملأ بوجود مؤثر فى كتابات نقدية، لا يستطيع المرء أن يظل شاكا.

ص ١٠١

وفى وقت متأخر كعام ١٩٢٣ عبرت [مس مور] لى عن جهلها بلافورج، وعن معرفة طفيفة جدا برنبو ومالارميه، إلى جانب نفور شديد جدا من أبولنير ومن بعض حوارى لافورج الأمريكيين (ولم يكن بينهم مستر إليوت)

ص ١٠٣

بيد أننا إذا وجهنا اهتماما أكثر من اللازم إلى مقتطفات مس مور فقد نجد أن دليل التليفونات كان مؤثرا فى شعرها.

ص ١٠٤

إن كتاب مستر كوبان فخيم، ويشتمل على قدر كبير من البحث القيم لم أشر إليه إلا عرضا. لقد أكدت نقاط ضعفه لأنها تشيع بين نقاد آخرين، ويحتمل أن تشيع فى نقد هذا الحقل المعين خلال السنوات القليلة القادمة إلا أن تُتخذ الاحتياطات اللازمة. إن الترتيب الجاهد لقطع متوازية فى فصوله عن إليوت وباوند وفلتشر وإيمى لويل منير بدرجة بالغة، وقليل جدا من هذه المتوازيات يفتقر إلى الإقناع. وأنا شخصيا أشعر بعرفان خاص للمديح الذى يغدقه مستر توبان على دكتور وليمز، الذى ظل يلوح لى – لمدة عشر سنوات أو نحو ذلك – واحدا من العبقريات الرئيسية فى عصرنا، وقد أُهمل عمله أو هُزئ به على نحو غبى.

ص ١١١

شعراء وآخرون (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣١-١٩٣٢)

١

قصائد ١٩٢٨-١٩٣١ ، تأليف آلن تيت. الناشر : تشارلز سكريبنرز سانز ١٩٣٢

يمكن أن تُدرس العيوب الشعرية تحت عنوانين : عيوب التفاصيل، وعيوب التصور. إن عيوب التفاصيل لا يمتد تأثيرها إلى ما وراء القصة أو العبارة المتأثرة، أما عيوب التصور – مثل إجراءات مستر جفارز السردية غير المعنوية، وتورية لافورج الساخرة، والغموض الأساس لأغلب خيوط مستر كرين، والتمدد الرثائى الرشيق لإليوت فى مرحلته اللاحقة ولمستر ماكليش – فجزء من عين نسيج القصيدة، يؤثر فيها على نحو متساو. وعيوب مستر تيت، باستثناء قصائد قليلة، عيوب فى التفاصيل. إنها كثيرة بدرجة محزنة بل وأولية، ولكن يستطيع المرء أن يلتقط من بينها شاعرا قوى التأثير

ص ١١٢

ومهما يكن من أمر فإن هذه الأبيات تخفق ليس فقط بسبب اختلاط المجاز فيها، وإنما لأن فعل الرمى بالحجارة وفعل اليغور لم يُتصورا شعريا – إنهما، ببساطة، مذكوران بسبب شعور غامض جعل الشاعر يربطه بهما. وحتى اليغور البرازيلى الزلق عند مستر إليوت، وإن كان يشفى على النظم الركيك، له هوية شعرية أكبر

ص١١٤

وهذه واقعة مهمة : فثمة غلطات كثيرة يرتكبها مستر تيت حتى إنه كثيرا ما يعد أدنى من مستر ماكليش، مثلا، أو مستر إليوت، حيث إنهما يرتكبان أغلاطا أقل من حيث التفاصيل، وحيث إن عيوب التصور عندهما تراسل أوجه العاطفية المسرفة الرائجة فى لحظتنا. وأغلاط مستر تيت تبعث على الضيق بدرجة كافية ، بل ومحيرة، ولكن القذف به بسببها أشبه بأن نقذف بشكسبير لأن هجاءه يخرج على العرف المألوف.

ص ١١٤

والحق إن قصيدة "أيام أليس الأخيرة" قصيدة غنائية لرجل يجد ذاته، في النهاية، منتزعا من خلفيته، وموجودا في مجتمع كميّ عديم المعنى إنسانيا، يجد تعبيرا سياسيا عنه في مستر هوفر أو مستر كولدج، وتعبيرا اجتماعيا عنه في مستر هنري فورد، وتعبيرا معنويا ومثلا أدبيا أعلى له في مستر جفرز أو مستر كابل.

ص ١١٦

(٢)

قصائد ويلفرد أوين. طبعة جديدة تشتمل على قصائد كثيرة تُنشر لأول مرة وتعريفات بحياته وعمله من قلم إدموند بلندن. نيويورك. مطبعة فايكنج ١٩٣١.

وتشتمل هذه الطبعة على ملاحظات عن أوين بقلم إدموند بلندن وفرانك نيكولسن، فضلا عن رسائل أوين المكتوبة من الجبهة. إن رسائله مفصلة ومحركة للمشاعر. كان أوين، مثل ساسون وغيره من مجموعتهما، يأمل أن تقلل كتاباته من إمكانية نشوب حروب مستقبلة، ولكن أغلب الظن أن صيته سيقوم، كلية، على شعره كشعر. إن المجرمين الذين يحكموننا، وكتلة ضحاياهم المتراخية، ليس من المحتمل أن تسمع به قط.

(٣)

توقيع الألم وقصائد أخرى . تأليف آلن بورتر. الناشر : ذا جون داي كمباني ١٩٣١

طعنة للسماء وقصائد أخرى. تأليف ماكنايت بلاك. الناشر : سيمون آند شستر ١٩٣٢

الأرض المظلمة . تأليف كاثلين تانكرسلي يونج. الناشر : ذا دراجون برس

هبوط ثيرسو وقصائد أخرى. تأليف روبنسن جفرز. الناشر : ليفرايت إنك، ١٩٣٢.

انتصار قاتل وقصائد أخرى. تأليف سلدن رودمان. الناشر : فارار آند راينهارت ١٩٣٢.

الآن إذ يزدهر الزعرور البرى وقصائد أخرى . تأليف ألثيا باس. الناشر : بروس همفريز، إنك. بوسطن ١٩٣١

الحجر المزدهر . تأليف جورج ديلون. الناشر : ذا فايكنج برس ١٩٣١.

ص ١١٩-١٢٠

إن الحساسية الرمزية لا تشبه كثيرا الحساسية الميتافيزيقية، وهى فى أغلب الأحيان أدنى منها كثيرا، ولكنها حساسية مستر بورتر.

ص ١٢٠

وعروضها [مس يونج] - نظم حر يكاد يكون نثرا عصبيا - متصل تماما بنوعية إدراكاتها الحسية. إن قصائدها نحيلة دائما ولكنها حية دائما. ومستر ماكليش ومستر إليوت يتخايلان فى مكان ما من خلفيتها. ورغم أنها أخف وزنا من أى منهما فى أحسن أحواله، فإنها يقينا أبرع من أيهما، فى نطاقها الأضيق مدى، وهى لا تكشف عن أى أثر لرثائها السقيم للذات - فعملها ذو لا شخصية نظيفة جديرة بالاعجاب ونادرة فى الأعمال التى من هذا النوع. إنها واحدة من كاتبين أو ثلاثة، تحت الأربعين، يكشفون عن أى معرفة بالنظم الحر.

ص ١٢١-١٢٢

(٤)

حاشية

إن شعرا من الدرجة الأولى يُكتب هنا وهناك، بالرغم مما يراه المرء مطبوعا

ص ١٢٦

أستاذية تقليدية (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٢)

قصائد روبرت بردجز القصار. طبعة موسعة. مطبعة جامعة أكسفورد

من حيث الكبح والاقتصاد وغنى الشعور وما أنا خليق أن أدعوه عمومية أو عالمية بالغة للمضمون منجزة دون فقدان لتحدد الإدراك الحسى، فإن هذه القصائد وقصائد قليلة غيرها فى الديوان تقبل - فيما أعتقد - المقارنة بأشد أنواع التمحيص

صرامة مع أى من سوناتات شكسبير. ما من شاعر بقيد الحياة يقدر على مثل هذه الكتابة المقتدرة، وعدد الشعراء الموتى [ممن كانوا يقدرون عليها] بالغ الضآلة.

ص ١٣٠-١٣١

يلوح لى أن هوبكنز كان شاعرا عظيما حقا رغم أنى لا أستطيع أن أمضى بحماسى له إلى الحد الذى يمضى إليه أعنف المعجبين به . إن الصفات التى ظفرت لهوبكنز باعتراف فورى تقريبا خلال السنوات القليلة الماضية هى – فيما أخشى – عين الأسباب التى تمثل حدوده ودنوه، يقينا ، عن مستوى بردجز. إن مجرد الحقيقة الماثلة فى أن امرءاً ما مبتكر تقنى جذرى لا تجعله شاعرا أعظم من أى امرئ أقل ابتكارا ، فأصالة المنهج البالغة تكاد دائما تتضمن خروجا عن معيار الخبرة، وتتضمن تخصصا واحدا من نطاق الشعور. إن أعظم مجرب تقنى فى الأدب الإنجليزى هو، فيما أظن، ملتن.

ص ١٣٣-١٣٤

وحين أقول هذا لا أود أن يُظن – دعنى أكرر – أنى أعمى عن حساسية هوبكنز أو قوته، وهو شاعر يحركنى على نحو شديد العمق.

ص ١٣٤

الموضوعاتيون (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٢-١٩٣٣)

منتخبات "موضوعاتية". تحرير لوى زكوفسكى (لوبوسيه، فار، فرنسا ونيويورك)

وهى تشتمل أيضا على قصيدة مستر إليوت المسماة "مارينا" وهى قصيدة مكتوبة على نحو فضفاض بها عدة أبيات ساحرة، وبعض هذر يسير لمستر باوند. وسائر المساهمين فى الكتاب هم بازيل بنتنج، ومارسى بتس، وفرانسيس فلتشر، وروبرت ماكالمون، وجورج أوبن، وكارل راكوسى، وكنيث ركسروث، وتشارلز رزنيكوف، ور.ب.ن. ورستون، ولوى زكوفسكى.

ص ١٣٦

وفى خير عمل مستر باوند نجد أن نفس هذا الافتقار إلى الوعى يفضى إلى تقدم عديم الهدف، وتمدد لانهائى لحالة نفسية متحولة. وفى أغلب أعمال مستر إليوت يفضى إلى ضرب من انطباعية حساسة للقوى الخارقة للطبيعة. إن مستر إليوت، بخلاف سائر المساهمين فى هذه المجموعة، صاحب واحد من أرهف العقول الموجودة، ولكن العقل – من الناحية العملية – لا يقدم قط أى جزء من بناء قصائده – إنه يتحرك من الشعور الذى يحف بفكرة إلى الشعور الذى يحف بفكرة أخرى على نحو ما يتطلبه الشعور وحده، ولا يحقق اتساقا أكثر من ذلك الذى يحققه مستر باوند إذ يتجول عبر التاريخ فى بعض "قصائده" التى جودتها من الدرجة الثانية. إن مستر إليوت، رغم كتاباته النقدية، يظل شاعرا نمطيا لجيله كما هو الشأن مع مستر باوند أو مس مور.

والمساهمون الأصغر سنا فى هذه المنتخبات يكشفون عن ضعف من يكبرونهم، دون فضائلهم الأسلوبية. إن مستر ركسرورث، وهو خير مجموعة رديئة، يستخدم منهج بناء قريبا من ذلك الذى وصفته لتوى فى صدد مستر إليوت، ولكن فكره أقل أصالة، يلوح سيئ التمثل. والباقون انطباعيون حسيون من النوع المألوف، لا يعرفون شيئا عن الكتابة. ص ١٣٧

إنه لمن الأعراض المميزة للافلاس الذهنى للجيل الأوسط أن يساند مستر باوند، على نحو نشط، مثل هذا الرجل وأن يرغب مستر إليوت، ودكتور وليمز، ومس مور فى تحمله. ص ١٣٨

ت. سترج مور (مجلة هاوند آند هورن ١٩٣٣)

قصائد ت. سترج مور، الجزءان الأول والثانى، الناشر : ماكميلان كمبانى. من رأيي أن مستر مور شاعر أعظم من مستر ييتس. لقد عاش مغمورا ولم يكشف عن موهبة ييتس فى مسرحة ذاته. ولهذه الأسباب وغيرها لم يغد قط شخصية عامة أو كاتبا رائجا .

ص ١٣٩

ومهما يكن من أمر فإن أهم أسباب هذا الفرق فى الصيت هى علاقات هذين الشاعرين بجيل الشعراء الذى تلاهما، جيل باوند وإليوت وستفنز ووليمز ومس مور ومس لوى والذى كان هارت كرين - وهو كاتب أصغر سنا بكثير - فيما يحتمل آخر حوارى مهم له.

ص ١٤٠

إن العيب الأساس فى الشعراء الذين تلوا الرومانتيكيين هو هجران المنطق، إما لأجل صورة غير مقنعة مما يدعوه مستر كنيث بيرك "التقدم النوعى" (أى التقدم المحكوم كليةً بالحالة النفسية)، كما فى "الأناشيد" ، أو كما فى "آنا ليفيا بلورابل"، أو لأجل منطق زائف كذلك الذى يجده المرء موزعا بحصافة (بين منطق حقيقى كثير) فى تضاعيف قصيدة مستر إليوت "جيرونتيون" وفى أغلب كرين، وفى أحيان كثيرة فى لحظات حاسمة من قصائد مستر ييتس. إن هجران المنطق عيب لسببين : فهو يمحو نصف خبرة الإنسان، ومن ثم يحدّ من مدى الشاعر وكثيرا ما يزيف شعوره. وهو استخدام غير اقتصادى للكلمات حيث لا يستخدم إلا نصف قوة الكلمات وحسب. وهذه الأنماط من الكتابة غير المنطقية تمثل الحد الأقصى للانفعالية غير النقدية للرومانتيكيين.

ص ١٤٠ - ١٤١

من الغريب أن رجلا له مواهب كرين قد أسس شخصيته الشعرية لا على بن جونسون وإنما على وغدين وظلاميين يهجوهما بن جونسون هجاء ساخرا. ومهما يكن من أمر فالحق إنه مما يعادل ذلك غرابة ان مستر إليوت ومن تلوه من الوبستريين الجدد قد سمحوا لأنفسهم أن يتأثروا تأثرا عميقا بذلك الشرير المبهم وغير المقنع، بوزولا، الذى كان من بين كل شخصيات وبستر أكثرها انتفاخا ورواغا فى بحوره ومشاعره على السواء، أكثرهم "وبسترية" بعمق فيما يلوح أنه المعنى الحديث لهذه الكلمة.

ص ١٤٢

إن التورية الساخرة الرومانتيكية، أو ما بعد الرومانتيكية، من بيرون ومرورا بجوتييه ولافورج وإليوت وستفنز وغيرهم حتى كنيث بيرك، تمثل وعيا بأن هناك خطأ ما، إلى جانب عجز عن تكييف الشعور مع الدافع. إن صاحب التورية الساخرة الرومانتيكي يحاول أن ينقذ ماء وجهه اجتماعيا بالسخرية من مشاعره اللامسئولة، ولكنه قلما يبذل جهدا كي يفهم مشاعره ويتحكم فيها

ص ١٤٢

هذه النقدات معممة بقدر كبير ولا تنطبق، بنفس الدرجة، على كل عضو من الجيل الأوسط أو التجريبي من الكتاب الأمريكيين. إن عمل إليوت الباكر، وقصيدة باوند "موبرلي" يمثلان كلا النقصين، ويمثلان أحدهما – وهو التورية الساخرة الرومانتيكية – على أوضح الأنحاء.

ص ١٤٣

ومستر مور الكاتب المسرحي واحد من أهم الشخصيات فى حقبة درامية بالغة الأهمية. إن سنج يتمتع برواج واسع، ومسرحيات مستر ييتس مقروءة على نطاق واسع. ومهما يكن من أمر فإن سنج مخيب للآمال إلى حد كبير.

ص ١٤٧

إن مسرحيات مستر مور وروبرت بردجز لم تُحمل قط، بقدر علمى، على محمل الجد، ومع ذلك يلوح لى بما لا يدع مجالا للشك أن مسرحيتى بردجز عن "نيرون" أعظم مأساة منذ مسرحية "آل تشنشى" وأنهما (إذا استثنينا ذلك الإنشاء الغاضب المخيف، "شمشون فى نزاله" الذى هو، وإن يكن مأساة ليس مسرحية) يحتمل أن يكونا متفوقين على أى مأساة إنجليزية خارج نطاق شكسبير.

ص ١٤٨

ثمة فى خلفية الشعر الأمريكى والبريطانى فى العقدين الأخيرين – شعر الحركة الحديثة – أربع شخصيات عظيمة تمارس تأثيرا ضئيلا ولكنها تزودنا بوسيلة لتقويم ماضينا المباشر خيرا مما نجده فى ذلك الماضى المباشر ذاته، لو أمكن لنقدنا أن

يلحق بهذه الشخصيات ويجلوها : توماس هاردى، وهو شاعر شعبى عظيم شامخ، فلسفته مختلطة ولكن توجهه حكمة شعبية هى من العمق بحيث لا تلحق فلسفته ضررا بأغلب قصائده الغنائية، وروبرت بردجز وهودارس وأستاذ كلاسى محصّن ضد تأثير الرومانتيكية المفكك، وو.ب.ييتس وهو رومانتيكى لم ينصلح، وت.س. مور وهو رومانتيكى انصلح. إن مستر ييتس محل إعجاب واسع ولكنه لا يُفهم إلا قليلا، ومستر هاردى يجمع ببطء جماعة تسير فى أثره، أما الاثنان الآخران فلا يُقرآن كثيرا، وقلما يُفهمان قط. آن الأوان لكى نتعرف عليهما.

ص١٥١

آجنس لى (مجلة شعر ١٩٣٦)

إن ترجمتها لجوتييه ليست ناجحة ولكن مهمة ترجمة جوتييه لابد أن تشبه تلك التى تجبه أجنبيا يحاول أن يترجم هريك : فهذا أمر ميئوس منه حقا.

ص ١٥٣

وأفتن ثلاث قصائد لها، على قدر ما يعنينى الأمر، هى : "تمثال فى حديقة" و"ذهابها" و"زهور سوداء وبيضاء". ويماثلها كمالا، وإن تكن أصغر من حيث الموضوع، قصائد "الكناس" و"شجرة الإيلكس".

ص ١٥٤

سوف أستشعر فقدان صداقتها بعمق، خاصة وقد قدمتها لى عندما كنت شابا، ليس له أصدقاء مهتمون بالأدب باستثناء اثنين أو ثلاثة فى مثل سنى، وحالتى من الجهل، وعندما اضطرنى سوء الصحة وظروف أخرى إلى العيش فى إقليم صحراوى بعيد عن الكتب و- فى جزء كبير من الوقت - بعيد عن أى شئ يدنو من صحبة متمدينة .

ص ١٥٥

نافذة على الثقافة العالمية (١)

رحيل إيميه سيزير

في السابع عشر من أبريل (٢٠٠٨) رحل عن عالمنا شاعر جزر الهند الغربية "إيميه سيزير"، حامل لواء الزنوجة مع ليوبولد سنجور وليون داما، وهي الحركة التي تؤكد هوية الرجل الأسود، وأصالة موروثه الإفريقي في وجه المستعمر الغربي. إنها – بتعبير سارتر: "عنصرية مضادة للعنصرية" تحمل تاريخاً من المعاناة والظلم – والأمل أيضاً.

ولدى رحيل سيزير، كتب عنه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى في مقالته الأسبوعية بجريدة "الأهرام". واستهل حجازى مقالته بالشكوى من أننا لا نقرأ سيزير ولا نعرفه بما فيه الكفاية. ولا وجه – في رأيي – لهذه الشكوى التي إن دلت على شيء فإنما تدل على نقص في المعرفة وافتقار إلى متابعة ما ينشر عبر السنين. وبوسع المرء أن يذكر قائمة طويلة من الكتب والفصول بالعربية عن سيزير. من الكتب "أضواء على الزنجية" لمحمد طنطاوى، "مطالعات في الشئون الأفريقية" لجمال محمد أحمد، "قضايا إفريقية" لمحمد عبد الغنى سعودى، "الشعر الإفريقى المعاصر" لعلى شلش. وهناك مقالات وترجمات كثيرة على صفحات مجلاتنا الأدبية المصرية والعربية: المجلة، الفكر المعاصر، الهلال، ألف، الشعر، الثقافة، لوتس: الأدب الأفريقى الآسيوى، الشهر، أخبار الأدب، العربى الكويتية بأقلام محمد جلال عباس، أيمن عبد الهادى، محمد عبد الحميد فرج، د. يسرى خميس، د. كاميليا صبحى، د. هيام أبو الحسين، عبد الرحمن صالح، د. أحمد أبو زيد، سعاد عبد العزيز وغيرهم.

ولد سيزير في جزر المارتينيك في ٢٦ يونية ١٩١٣، وسافر إلى باريس بمنحة دراسية حيث درس في ليسيه لوى الأكبر، واجتاز امتحان الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا. وفى باريس عام ١٩٣٥ أصدر مع سنجور وداما مجلة أدبية تحمل اسم "الطالب الأسود". وفى ١٩٣٦ شرع في كتابه قصيدته الطويلة المسماه "دفتر

العودة إلى الوطن الأم"، "صدرت في ١٩٣٩"، وتحمس لها الشاعر السيريالى الفرنسى أندريه بريتون. وجاءت رصداً قوياً حياً لألوان الالتباس التي تزخر بها حياة جزر الكاريبى وثقافتها في العالم الجديد.

اقترن سيزير بزميلة له في الدراسة هي سوزان روسى في ١٩٣٧. وعادا إلى المارتينيك في ١٩٣٩ مع ابن أنجباه، واشتغل مدرساً في إحدى مدارس الليسيه في فور دى فرانس – كبرى مدن المارتينيك – حيث كان من تلاميذه فرانز فانون الذي سيشتهر فيما بعد بكتابه "معذبو الأرض". وقد ظل فانون – طوال حياته القصيرة – يحمل ميسم معلمه فكراً وتوجهاً.

لم تكن سنوات الحرب العالمية الثانية فترة نشاط كبير لسيزير. ولكنه في ١٩٤١ أصدر مع زوجته مجلة أدبية تحمل اسم "مداريات" وساعدهما في ذلك مثقفون آخرون من المارتينيك مثل رينيه مينل وأريستيد موجيه. ولم تحل قيود الرقابة بينه وبين الجهر بمعتقداته. كذلك توثقت صلته بأندريه بريتون الذي قضى بعض الوقت – أثناء الحرب العالمية الثانية – في المارتينيك. وكتب بريتون مقدمة متحمسة لطبعة ١٩٤٧ من "دفتر العودة إلى الوطن الأم" فوصفها – على نحو لا يخلو من مبالغة – بأنها "ليست أقل من أعظم أثر غنائى في زماننا".

وفى ١٩٤٥ انتخب سيزير – بمساعدة الحزب الشيوعى الفرنسى – عمدة لمدينة فوردى فرانس ونائباً عن جزر المارتينيك بالجمعية الوطنية الفرنسية.

وككثير من المثقفين في فرنسا، اتجه سيزير بأنظاره في ثلاثينيات القرن الماضى وأربعينياته إلى الاتحاد السوفييتى بوصفه بؤرة الأمل في تقدم الإنسانية وتحقيق العدل الاجتماعي ومحاربة الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية. ولكن آماله في الشيوعية السوفيتية سرعان ما تبددت، خاصة بعد غزو الاتحاد السوفيتى للمجر في ١٩٥٦ وهو ما دفع به إلى تقديم استقالته من الحزب الشيوعى الفرنسى. وسجل ذلك في رسالة عنوانها "رسالة إلى موريس توريز". وفى ١٩٥٨ أسس "الحزب التقدمى المارتينيكى".

وفى ١٩٦٠ نشر كتاباً عن "توسيان لوفرتير" وهو ثائر من جزيرة هايتى.

وشغل منصب رئيس المجلس الإقليمى للمارتينيك في الفترة من ١٩٨٣ إلى ١٩٨٨ . ثم تقاعد من العمل السياسي في ٢٠٠١.

وفى ٢٠٠٦ رفض أن يقابل نيكولاى ساركوزى الذي كان وقتها وزيراً للداخلية في حكومة فرنسا وزعيماً لاتحاد الحركة الشعبية ومرشحاً لرئاسة الجمهورية الفرنسية في ٢٠٠٧ وذلك لأن الاتحاد صوت بالموافقة في ٢٣ فبراير ٢٠٠٥ على قانون يطالب المدرسين والكتب الدراسية المقررة بأن تعترف بـ "الدور الإيجابى الذي لعبه الوجود الفرنسى في الخارج، خاصة في شمال أفريقيا" وهو القانون الذي اعتبره الكثيرون مباركة لماضى فرنسا الاستعمارى ولجرائمها أثناء حرب استقلال الجزائر. وقد تمكن الرئيس جاك شيراك – فيما بعد – من إلغاء هذا القانون المثير للخلاف.

وتعكس كتابات سيزير – شعرا ونثرا – التزامه السياسي والاجتماعى. وله "خطاب عن الاستعمار" (١٩٥٣) شجب فيه العنصرية الأوروبية الاستعمارية، وقد نشره في مجلة "الحضور الإفريقى" التي تصدر باللغة الفرنسية. وفى ١٩٦٨ نشر أول مسودة من مسرحية له تحمل اسم "العاصفة" وهى اقتباس من مسرحية شكسبير، يعطى كاليبان – لا بروسبرو – دور البطولة ويتوجه بها إلى جمهور أسود.

وقد كرم سيزير بإطلاق اسمه على أحد مطارات المارتينيك في ١٥ يناير ٢٠٠٧.

وابتداء من ٩ فبراير ٢٠٠٨، بدأ يعانى من متاعب جدية في القلب ودخل مستشفى في فور دى فرانس إلى أن توفى.

وقد أقيمت له جنازة رسمية في فور دى فرانس في ٢٠ أبريل، شارك فيها الرئيس نيكولاى ساركوزى وإن لم يلق كلمة. وقام بتأبينه بير إيليه الذي ظل لعدة سنوات نائباً لسيزير في منصب عمدة فور دى فرانس.

وإلى جانب دواوين سيزير التي صدرت في الفترة بين ١٩٤٦ – ١٩٨٣ كتب

عـدداً مـن المسرحيات أهمهـا "مأسـاة الملـك كريـستوف" (١٩٦٣) و "فـصل فى الكونغو" (١٩٦٦) وهى عن مصرع الزعيم الوطني باتريس لومومبا، وقد نقلت إلى اللغة العربية.

وصـف شـعر سيزير بأنـه يـصطنع أسـلوباً يـتراوح بـين "الحداثيـة الفنيـة" و "الوعى الأسود" وتشى كتاباته بأثر السيريالية الفرنسية، أو على حد قول سارتر في فـصله المسمى "أورفيـوس الأسـود" وهـو في الأصـل مقدمـة كتبهـا لمختـارات مـن الشعر الزنجى والمدغشقرى الجديد، أصدرها سنجور في ١٩٤٨:

"لدى سيزير يكتمل التراث السيريالى الكبير ويأخذ معناه المحدد ويتحطم: فالسيريالية، الحركة الشعرية الأوروبية، يسرقها من الأوروبيين رجل أسـود يحولها ضدهم ويقلدها وظيفة محددة بصرامة"، (سارتر، أدباء معـاصرون (مواقف ٢)، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، فبراير ١٩٦٥، ص ١٠٣).

وتجمع أعمال سيزير بين السيريالية والزنوجة، وتخلـو عـادة مـن النمطيـة، كما تزخر باستعارات غريبة محيرة، وقد وصفه ساركوزى بأنـه "نـصير عظيم للمـذهب الإنسانى" وإنه "جسد النضال من أجل الاعتراف بهويته وثراء جذوره الأفريقية".

وهذا نموذج من شعر سيزير، مقتطف من قصيدته المسماة "دعاء" مـن ترجمة هالة القاضي في كتاب "الـشعر الإفريقـى المعـاصر: مختارات ودراسـات" (٢٠٠٣) الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة:

سيظل فمى معبراً عن آلام المعذبين في الأرض.
وسيظل صوتى نبراسا مضيئاً لكل من يعانى وطأة اليأس.
في مستهل هذا اليوم الجديد أبدأ صلواتى
متجها بعيونى نحو المدينة التي أعشقها.
يارب.. امنحنى صلابة الإيمان وعمق اليقين.
وامنح يدى القوة والقدرة على التغيير
واعط روحى الدعامة القوية لتندفع في طريق الخير.

مثلها مثل السيوف الجامحة

واجعل منى نبراسا يضيء الطريق لمن يأتي بعدى. (ص ٥٣-٥٤).

روائى مكسيكى في القاهرة

وخلال شهر أبريل أيضاً استضاف اتحاد كتاب مصر - برئاسة محمد سلماوى - كاتبين عالميين في احتفالية لمدة يومين بمناسبة افتتاح المبنى الجديد للاتحاد بقلعة صلاح الدين. وهذان الكاتبان هما الهندى أميتاف جوش، والمكسيكى ألبرتو روى سانشيز. وقد كتبت عن الأول دراسة في عدد أبريل ٢٠٠٨ من مجلة "ضاد" الفصلية ومن ثم لا أذكره هنا بأكثر من هذه الإشارة، وأنتقل إلى الحديث بشيء من التفصيل عن زميله المكسيكى.

ولد سانشيز في مدينة المكسيك في ٧ ديسمبر ١٩٥١ وكان الأول بين خمسة أبناء. وقضى الفترة ما بين سن الثالثة وسن الخامسة في صحراء باخا كاليفورنيا، حيث كانت مهام أبيه تقتضى التنقل من مكان إلى مكان، ومن ثم غدت الصحراء تشغل مكاناً بارزاً في عالمه الروائى، خاصة حين سافر فيما بعد إلى المغرب العربى. وفى مقالة له عنوانها "الهبات السبع التي منحنى المغرب إياها" يقول إنه وجد شبهاً قوياً بين صحراء المغرب وصحراء المكسيك، ويؤكد أهمية العنصر العربى في موروثه المكسيكى - الإسبانى: "إن موروثنا مشتق من خمسة قرون من اختلاط الدم الهندى بالإسبانى، ولكننا لا يجب أن نغفل عن الموروث العربى الذي يسرى في عروقنا. لا يجب أن ننسى أنه لمدة ثمانية قرون فإن ثلثى ما يعرف الآن بإسبانيا والبرتغال كان عربياً: أعنى حضارة الأندلس".

وقبل سفره إلى المغرب لأول مرة تلقى سانشيز دراسته في مدرسة للآباء اليسوعيين (الجزويت) بالمكسيك، وتكونت لديه فكرة مؤداها أن عالمنا هذا "واقع معقد لا يمكن فهمه والاستمتاع به على نحو كامل إلا باستخدام كل الحواس" ومن ثم نجده دائماً في أعماله القصصية والشعرية يعمد إلى "الاستماع بالعينين، والنظر بالأصابع والأذنين، والتذوق بالشم، إلخ.. بوصف ذلك مبدأ فنيا".

بدأت اهتمامات سانشيز القصصية تنمو من خلال استماعه إلى حكايات أفراد أسرته في مدينة المكسيك، ثم تأكدت بزيارته للمغرب، في ١٩٧٥ و ١٩٧٦، حيث كان يستمع إلى رواة القصص والسير والملاحم في الميادين العامة.

وينظر سانشيز إلى رواياته على أنها لون من البحث: بحث عن المعرفة بمعنى الغوص علي ألغاز الحياة والسعى إلى تجاوز الواقع المادى. وأداته في هذا البحث هي الرغبة فقد بدأ عمله بمحاولة فهم رغبات النساء وذلك من خلال القصص التي كان يرويها أو التي شهدها. والمغرب هي مسرح عدد من رواياته. وقد وصف كتبه بأنها "موضوعات مادية، وتكوينات هندسية، من شأنها أن تعين الناس على أن يفكروا ويشعروا ويفهموا ويحسنوا من حيواتهم".

رحل سانشيز إلى باريس في ١٩٧٥ وعاش بها حتى عام ١٩٨٣. وهناك استمع إلى محاضرات رولان بارت – الذي كان مشرفاً على أطروحته الجامعية – وميشيل فوكو وغيرهما. حصل على الدكتوراه من جامعة باريس واشتغل محرراً وكاتباً. وفى الفترة ما بين ١٩٨٤ – ١٩٨٧ – وقد قضاها بالمكسيك – اشتغل مدير تحرير مجلة أدبية كان يرأس تحريرها أوكتابيو باث.

ترجمت أعمال سانشيز إلى عدة لغات (من بينها العربية): الفرنسية أساساً ثم البرتغالية والإيطالية والألمانية والتركية، إلخ.. وحصل على عدد من الجوائز الأدبية وشارات التكريم. ومنذ عام ١٩٨٨ وهو يشغل وظيفة رئيس تحرير "مجلة الفنون" المكسيكية. وقد عمل أستاذاً زائراً بعدد من الجامعات: مثل ستانفورد وميدلبرى والسوربون، ودعى لإلقاء محاضرات في أوروبا وأفريقيا وآسيا والقارة الأمريكية شمالاً وجنوباً. وأثنى على عمله كتاب من طبقة أوكتابيو باث وخوان رولفو. وهو يعيش الآن – بصورة أساسية – في مدينة المكسيك مع زوجته المؤرخة مارجاريتا دى أوربلانا وابنته أندريا وابنه سانتياجو.

حديث الصباح والمساء:

من الحق – بل من الواجب – أن نزجى التحية إلى مطبعة الجامعة الأمريكية

بالقاهرة لما تقوم به من جهود جليلة من أجل طرح نماذج من أدبنا العربى المعاصر على الساحة العالمية، وذلك من خلال ترجمات إنجليزية رفيعة المستوى تجمع بين دقة النقل وسلاسة الأداء وأناقة الإخراج الطباعى.

فعلى امتداد العقود الماضية أصدرت العديد من الروايات والمجاميع القصصية لكتاب عرب ومصريين شتى: إبراهيم عبد المجيد، يحيى الطاهر عبد الله، ليلى أبو زيد، حمدى أبو جليل، يوسف أبو رية، أحمد العايدى، إدريس على، إبراهيم أصلان، علاء الأسوانى، فاضل العزاوى، هالة البدرى، سلوى بكر، هدى بركات، مريد البرغوثى، إبراهيم فرغلى، حمدى الجزار، فتحى غانم، رنده غازى، جمال الغيطانى، يحيى حقى، بنسالم حميش، طه حسين، صنع الله إبراهيم، يوسف إدريس، سعيد الكفراوى، سحر خليفة، إدوار الخراط، محمد خضير، إبراهيم الكونى، محمد المخزنجى، عالية ممدوح، سليم مطر، إبراهيم المازنى، يوسف المحيمد، أحلام مستغانمى، بثينة الناصرى، إبراهيم نصر الله، حجاج أدول، عبد الحكيم قاسم، سمية رمضان، لينين الرملى، غادة السمان، رفيق شامية، خيرى شلبى، ميرال الطحاوى، بهاء طاهر، لطيفة الزيات. وساهم في ترجمة هذه الأعمال مترجمون ممتازون على رأسهم دينيس جونسون – ديفيز الكندى المولد.

ولكن أهم إنجازات الجامعة الأمريكية بالقاهرة هو تخصصها في نشر ترجمات أعمال نجيب محفوظ إلى الإنجليزية، وقد أصدرت منها حتى الآن حوالى ثلاثين عملاً (أتمنى أن يضاف إليها في المستقبل القريب "خان الخليلى" و "السراب"(*) وهما عندى من أبدع أعمال محفوظ في مرحلته الواقعية). وحديثاً انضافت إلى القائمة في ٢٠٠٧ رواية محفوظ (المنشورة بالعربية لأول مرة في ١٩٨٧) "حديث الصباح والمساء" من ترجمة كرستينا فلبس التي تحمل درجة الدكتوراه في الأدب العربى الحديث وتعمل في قسم الدراسات القرآنية بمعهد الدراسات الإسماعيلية بلندن.

و "حديث الصباح والمساء" من أعمال محفوظ في مرحلته التجريبية الأخيرة، وقد حظيت بدراستين نقديتين مهمتين في العدد ٦٧ (صيف – خريف ٢٠٠٥) من

(*) صدرت ترجمتها الإنجليزية فعلا بعد كتابة هذه السطور.

مجلة "فصول" إحداهما بقلم ماجد مصطفى، والأخرى بقلم مصطفى كامل سعد. وهى تشبه عملا سابقاً لمحفوظ "المرايا" من حيث إنها مؤلفة من مقاطع تقوم بينها صلات داخلية ويحمل كل مقطع منها اسم شخصية من الشخصيات (مرتبة أبجديا)، رجلا كان أو امرأة. وتتفاوت هذه المقاطع طولاً وقصراً. وقد لا تجاوز سطوراً معدودة. ومن أمثلة هذا النوع الأخير المقطع المسمى "وردة حمادة القناوى" وهذا نصه:

"هي الثالثة في ذرية صدرية وحمادة. ولدت ونشأت في خان جعفر، ولكنها عشقت البيت القديم بميدان بيت القاضي وتعلقت بجدتها راضية فبادلتها الجدة حبا بحب، وكانت تقول لصدرية عنها:

- وردة أجمل البنات ولكن ميزتها الأولى في العقل.

وقد خطبت لابن عم أبيها الشاب وهى دون سن الزواج، ولكنها أصيبت بالملاريا، ولم تستطع المقاومة ففاضت روحها تاركة في قلب أمها جرحاً لا يندمل".

وقد ذيلت كرستينا فلبس ترجمتها بكلمة نقدية تقول فيها: إن "حديث الصباح والمساء" تنتمى إلى فترة كان محفوظ معنياً فيها باستكشاف طرق جديدة للتعبير عن خيوطه الأثيرة: الزمن، والقدر، والسياسة، والأخلاق، ومنابع الشر، والتغير، لقد نقل الرواية العربية إلى آفاق جديدة تضرب بسهم في الواقعية السحرية والحكاية الفولكلورية وفن السير والتراجم.

إن الرواية من عمل رجل عجوز يدنو من الثمانين ويجنح إلى التأمل في الماضي. لقد عاصر بعضاً من أكثر الأحداث إثارة في تاريخ مصر الحديث: ثورة ١٩١٩ وسعى الأمة إلى طرح نير الاحتلال البريطانى، العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ أو ما يعرف بأزمة السويس، الحربان العالميتان، ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التي قامت بها مجموعة الضباط الأحرار، حرب الأيام الستة في يونيو ١٩٦٧، حرب أكتوبر في ١٩٧٣، اغتيال السادات. ومن ثم كان من الطبيعى أن يرتد ببصره إلى هذه الأحداث متساءلاً: أكان من الحق أن يدفع فيها ما دفع من ثمن ؟ بيد أن قصة مصر

الحديثة إنما تبدأ في الواقع في عام ١٧٩٨ عندما نزلت جيوش نابليون بميناء الإسكندرية، وهذه هي نقطة البدء في رواية محفوظ. إنها تبدأ عند استدارة القرن التاسع عشر - قبل ثورة عرابى، وإصلاحات محمد علي، وصدمة اللقاء بحضارة فرنسا وإنجلترا - وتنتهى في ثمانينيات القرن الماضى، ومن ثم فالرواية محاولة لتفهم ما طرأ على المجتمع المصري من تغيرات عبر قرنين من الزمان.

وتحمل مقاطع الرواية أسماء سبع وستين شخصية من ثلاث عائلات مصرية: عائلة يزيد المسيرى، وعائلة عطا المراكبى، وعائلة الشيخ القليوبى. والترتيب الهجائى لأسماء الشخصيات يذكرنا بمعاجم الأعلام والأعيان في التراث العربى القديم، حيث نجد سير الحكام والعلماء والشعراء وغيرهم. ويعمر محفوظ روايته بمصريين عاديين - لا يمتازون بشيء خارق - وهو ما كان المؤرخون العرب القدامى كثيراً ما يهملونه في غمرة انشغالهم بأخبار السلاطين والأمراء. إنه يذكرنا بأن التاريخ إنما هو محصلة حيوات أناس عاديين، وأن تاريخ أية أمة إنما هو تاريخ مواطنيها البسطاء بقدر ما هو تاريخ حكامها ومشاهيرها. إن الرواية تلم خيوط حيوات فردية كثيرة لكى تنسج منها لوحة أكبر وأشمل: هي لوحة المجتمع المصري، وكأنها لعبة قطع مخرمة يتعين صفها بطريقة خاصة لكى ترسم صورة واضحة الحدود متكاملة الأجزاء. ولهذا البناء الروائى غير المألوف هدف آخر مهم، فإن القارئ يقع على أعراض للانهيار الاجتماعي في كل مواضع النص: مع مرور الزمن يفقد الأب سلطانه على أسرته، وتضعف الروابط بين أفراد الأسرة، وتتشعب فروع الأسرة - بالزواج أو الشقاق أو الهجرة - عبر أنحاء القاهرة أو خارجها. وهكذا فإن التشذر السردى للرواية تجسيد مقصود لزوال المجتمع المصري التقليدى وتآكل نواته الأسرية بوجه خاص.

وتبدأ الرواية بحدث مأسوى هو موت طفل - أحمد محمد إبراهيم - مما يعدنا لأحداث قادمة. فـ "حديث الصباح والمساء" حكاية نهايات وليات قاسية يقوم بها القدر: أبناء يموتون قبل آبائهم، أزواج يرحلون تاركين أسرهم تناضل من أجل

كسب العيش بشق الأنفس، أشخاص يرون حظوظهم تنقلب ما بين عشية وضحاها فيصبحون فقراء بعد غنى أو مرضى بعد صحة، سياسيون يفقدون مناصبهم أو يفقدون رضا من عينهم، حرب تنشب على غير توقع فتغير من مصائر الشخصيات وأحوالها. لكن الرواية لا تخلو – مع ذلك – من بوارق أمل: ذلك أن الهبوط السريع هنا يساوقه صعود سريع هناك. إن ثورة ٢٣ يوليو قد تكون نبأ مزعجاً لحليم وحامد وحسن ولكنها بارقة أمل لعبده وماهر وحكيم. وهي تجلب في أثرها ترقية وثروة للبعض، مهما كانت هذه الأمور زائلة في عالم محفوظ. أضف إلى ذلك أن شخصية راضية الغريبة والصداقات والفكاهة المنتشرة في تضاعيف النص تشهد بأن روح مصر خالدة لا تقهر. لا تمسها التغيرات والانقلابات إلا مساً هيناً لا يطول الجوهر.

والرواية – ككثير من أعمال محفوظ – قصة بحث. إنها رحلة عبر البيوت والمقاهي والمكاتب وسائر الأماكن من أجل تلمس نبض مصر، ومحاولة الإجابة عن هذا السؤال: أترى مصر اليوم أسعد حالاً مما كانت عليه في عام ١٧٩٨ ؟ ليس من السهل الإجابة عن سؤال كهذا، ومحفوظ أحكم من أن يتطوع بجواب. إنه – بدلاً من ذلك – يرسم صورة حية للمجتمع المصري من خلال شرائح مستعرضة تغطي عدة أجيال ويترك للقارئ أن يستخلص الإجابات بنفسه.

خلاصة القول إن "حديث الصباح والمساء" ملحمة خمسة أجيال تلقى نظرة على مصر من عدة منظورات. وتنتمي شخصياتها إلى طبقات اجتماعية مختلفة، وتمثل نماذج إنسانية متباينة. هذه قصة تغير واستمرار في آن، وزوال أسلوب تقليدي في العيش، وانفتاح درب نحو المستقبل بخيره وشره.

الرواية مرثية لعهد ولى، وتحية للروح المصرية، وهي أيضاً تمثل بعضاً من أصل تجديدات محفوظ التقنية.

نافذة على الثقافة العالمية (٢)

مع الناقد الإنجليزى ديفيد لودج

عقب عودتها من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت تقوم لمدة أربعة أشهر بإلقاء محاضرات عن أدب المرأة العربية والنقد النسوى فى إحدى الجامعات الأمريكية بولاية فرجينيا، تفضلت الدكتورة نادية الخولى - رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة- بإهدائى كتابا صادرا حديثا (الناشر : هارفل سيكر ٢٠٠٦/ طبعة كتب بنجوين ٢٠٠٧) عنوانه "عام هنرى جيمز" من تأليف الناقد والروائى الإنجليزى المعاصر ديفيد لودج، اخترت أن أجعل منه موضوعا للقسم الأول من نافذة هذا الشهر.

وديفيد لودج من مواليد لندن فى ١٩٣٥ اشتغل بالتدريس فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة برمنجهام فى الفترة ١٩٦٠-١٩٨٧ ثم تقاعد ليتفرغ للكتابة. وهو الآن أستاذ متفرغ بالجامعة يعيش فى مدينة برمنجهام، وزميل الجمعية الملكية للأدب، وحاصل على عدد من الجوائز وشارات التكريم.

وللودج من الروايات : المتحف البريطانى يتهاوى (١٩٦٥) خارج المخبأ (١٩٧٠) تغيير الأماكن (١٩٧٥) إلى أى مدى يمكنك أن تمضى؟ (١٩٨٠) عالم صغير (١٩٨٤) عمل لطيف (١٩٨٨) أخبار الفردوس (١٩٩١) علاج (١٩٩٦) أيها المؤلف، أيها المؤلف (٢٠٠٤) وغيرها.

وقد قام لودج بتحويل روايته "عمل لطيف" إلى مسرحية تلفزيونية، كما أعد لمحطة الإذاعة البريطانية فى ١٩٩٤ رواية تشارلز دكنز المسماة "مارتن تشزلو يت" . وكتب أيضا نصين مسرحيين. وله عدة كتب فى النقد أهمها "الفن الروائى (١٩٩٢، له ترجمة عربية ممتازة بقلم ماهر البطوطى صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة) "ممارسة الكتابة" (١٩٩٦) "الوعى والرواية" (٢٠٠٢).

يتألف كتاب "عام هنرى جيمز" من تصدير فقسمين . القسم الأول يحمل عنوان "عام هنرى جيمز : أو التوقيت هو كل شئ - قصة رواية" حيث يصف

لودج كيف كتب روايته المسماة "أيها المؤلف، أيها المؤلف" وهى رواية عن الأديب الأمريكى المولد، البريطانى الجنسية هنرى جيمز (١٨٤٣-١٩١٦).

أما القسم الثانى فيضم ثمانى مقالات متفاوتة الطول هى : "هنرى جيمز : ديزى ميلر"، " هـ.ج. ويلز : كبس : قصة نفس بسيطة"، "صنع جورج إليوت : مشاهد من حياة الكهنة"، "جريام جرين وقلق التأثير"، "فلاديمير نابوكوف : بنين"، "أمبرتو إيكو : اسم الوردة"، "خير الروائيين الأمريكيين الشبان فى ١٩٩٦"، "ج.م. كوتزى : إليزابث كوستلو"، ومن بين هذه المقالات اخترت أن أتوقف وقفة قصيرة عند ثلاث منها .

هنرى جيمز وقصته "ديزى ميلر" :

"ديزى ميلر" قصة متوسطة الطول (نوفيلا) تعالج ذلك الموضوع الذى ما برح يشغل بال مؤلفها ويستحوذ على اهتمامه فى عدد من الأعمال : موضوع العلاقة بين الأمريكى "البرئ" وأوربا "الفاسدة"، أو لقاء حضارتين إحداهما حديثة العهد والأخرى ضاربة الجذور فى التاريخ. وقد وصف ماركوس كنليف فى كتابه "أدب الولايات المتحدة الأمريكية" "ديزى ميلر" بأنها "تكاد تكون الرواية الوحيدة من بين جموع كتاباته التى استطاعت إثارة جمهور القراء"، وفى القصة – يقول ناقد آخر – "يلتقى ونتربورن – وهو أمريكى قضى وقتا طويلا فى الخارج – بفتاة أمريكية بريئة ساذجة عديمة المعرفة بالحياة وأفانين الحيل قادمة لتوها من "شنيكتادى"، تطوف أنحاء روما بحرية فاضحة تكون وبالا عليها وتفضى لموتها. ويعد موتها يدرك أنه ظلمها وأن العلاقة بينهما كانت ذات إمكانات أبعد مدى من هذا" (ويليس ويجر، الأدب الأمريكى أو رؤية عالمية، ترجمة د. نظمى لوقا، دار المعارف ١٩٧٦، ص ١٨٦).

ويقول لودج إن "ديزى ميلر" نشرت لأول مرة منجّمة على عدد من الحلقات فى إحدى المجلات الأدبية الأمريكية فى صيف ١٨٧٨، ثم أصدرتها دار ماكميلان للنشر فى العام التالى. ورغم أنها لم تجلب لجيمز مالاً يُذكر، فقد وطدت

دعائم مكانته على كلا شاطئ الأطلنطى. إنها تبدأ فى صورة ملهاة آداب سلوك ثم تنتهى فى صورة مأساة آداب سلوك. وإذا كان القسم الأكبر من الغرب يعد اليوم، فى القرن الحادى والعشرين، حق الفتاة فى الإشباع الجنسى - داخل إطار الزواج أو خارجه - أمرا بديهيا لا خلاف عليه، فإن الأمر لم يكن كذلك فى أمريكا أواخر القرن التاسع عشر حين كانت النزعة البيوريتانية المتزمتة (انظر مثلا رواية هوثورن "الحرف القرمزى" وأقاصيصه) ما زالت تحكم السلوك الجنسى بعامة، وسلوك الأنثى بخاصة. ومأساة ديزى ميلر هى أنها كانت روحا حرة، خالية من الكف الوجدانى والشعور بالذنب، أرادت الانطلاق على سجيتها فى جو اجتماعى لم يكن مهيئا لذلك بعد.

وشخصية فردريك ونتربورن تحمل بعض ملامح من جيمز ذاته (كان جيمز حصورا فيما يتعلق بالنساء، والأرجح أنه - وإن مر بخبرات حب - لم يجامع امرأة قط). وهو لا يفتأ يتأمل ديزى ميلر من حيث هى فرد ونمط فى آنٍ، ولكنه لا يقدم على الاقتراب منها اقترابا حميما قط.

وجدير بالذكر أن القصة قد تحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٧٥ من إخراج بيتر بوجدانوافتش وسيناريو فردريك رفايل. كما سبق أن أعدها جيمز ذاته لتقدم على أحد مسارح نيويورك فى ١٨٨٢ ولكن مدير المسرح رفضها قائلا إنها "أدبية أكثر مما ينبغى".

وهذا مقتطف من "ديزى ميلر" يكشف إلى حد ما - فيما آمل - عما يتميز به فن جيمز من حذق سيكولوجى وبصيرة تتوغل فى أعماق العلاقات الإنسانية وما تحفل به من ألوان الإبهام والتناقضات والتوترات :

"كانت الآنسة ميلر فى غاية البراعة. لقد أخبره بعض الناس عن الفتيات الأمريكيات بأنهن فى غاية البراعة وقال البعض الآخر إنهن عكس ذلك تماما. ومهما يكن الأمر ، فإنه لم يسبق له أن مرّ بتجربة مع واحدة منهن. كان قد تعرف على اثنتين أو ثلاثة نساء من أوربا - نساء أكبر من الآنسة ميلر يتمتعن بمؤهلات الزوجية. كنّ

ذوات دلال وغنج، وكن خطرات حتى إن أى علاقة معهن قد تؤدى إلى نتائج أخطر. أما هذه الفتاة المليئة بالحيوية فلم تكن مغناجة بهذا المعنى. كانت شابة أميريكية لعوبا فقط. وشعر السيد ونتربورن باكتفاء وراحة لاكتشافه هذه الصفات فى الآنسة ميلر، وأوحى إلى نفسه بأنه لم ير أكثر جمالا من أنفها، وتساءل إلى أى مدى قد يستطيع التمادى معها فى الظروف العادية، وبدا له أنه على الطريق الصحيح ليتعلم (ديزى مللر وقصص أخرى، ترجمة جلال الريس، دار مجلة شعر، بيروت، حزيران ١٩٦٢، ص ٢٩).

هـ. ج. ويلز وروايته "كبس" :

يقسم لودج روايات الأديب الإنجليزى هـ.ج. ويلز (١٨٦٦-١٩٤٦) فى مرحلته الباكرة إلى قسمين: قصص الخيال العلمى مثل: آلة الزمان (١٨٩٥) جزيرة دكتور مورو (١٨٩٦) حرب العوالم (١٨٩٨) أوائل الرجال على سطح القمر (١٩٠١) من ناحية، وقصص واقعية اجتماعية عن الحياة المعاصرة مثل: عجلات المصادفة (١٨٩٦) الحب ومستر لويشام (١٩٠١) و "كبس" التى نشرت فى ١٩٠٥ ولكنه شرع فى كتابتها قبل ذلك بسنوات. وفى القلب من هذه الروايات الثلاث شاب متواضع المنبت، آفاق المستقبل محدودة أمامه، يتطلع إلى حياة أوفر ثراء وأقدر على تحقيق مطامحه. ولكنه لا يتمكن من بلوغ مناه، ويستسلم فى النهاية لوجود بليد رتيب، وفى كل من هذه الروايات أيضا عناصر من سيرة ويلز الذاتية.

وتشى رواية "كبس" بالأثر الذى خلفه تشارلز دكنز فى ويلز. فلدى كلا الكاتبين نجد أن صوت المؤلف هو الذى ينفخ الحياة فى شخصيات الرواية ويوضح مغزاها الخلقى ويمنحها حسها الفكاهى. وثمة مسافة من التورية الساخرة تفصل بين الراوى والحكاية التى يرويها. ويمر كبس بعدد من الخبرات الملهوية فى لندن حيث يناضل للترقى فى السلم الاجتماعى والتدريب على بروتوكول الطبقة الراقية. ويبرز الوعى الطبقى بوصفه من أهم محددات المصير فى المجتمع الإنجليزى التراتبى على أساس من المولد والثروة والتعليم والمكانة الاجتماعية.

ويذكر لودج أن الرواية لاقت استقبالا طيبا من النقاد، وأثنى عليها هنرى جيمز مفضلا إياها -من بعض النواحى- على روايات جورج إليوت ودكنز وثاكرى. ورغم أن الرواية تحمل بعض ملامح المذهب الطبيعى (الناتورالى) فإنها، فى رأى لودج، أقرب إلى فلوبير منها إلى زولا. إن العنوان الفرعى لرواية "كبس" : "قصة نفس بسيطة" يرجع صدى أقصوصة فلوبير المسماة "قلب بسيط" (١٨٧٧). ورواية فلوبير الأخيرة التى لم تتم "بوفار وبكوشيه" (١٨٨١) موضوعها موظفان كتابيان فقيران يهبط عليهما دون توقع -كما يحدث لبطل ويلز- ميراث مفاجئ يحررهما. على أن ويلز يختلف عن سلفه الفرنسى فى أنه كان يولى الموضوع الأهمية الكبرى على حساب الشكل، ولا يلقى كبير بال إلى الكمال الفنى.

وأذكر لفائدة القارئ الكريم أن لرواية "كبس" ترجمة عربية مختصرة من قلم عبد الغنى داود صدرت عن مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب فى سلسلة مكتبة الأسرة عام ١٩٩٨.

أمبرتو إيكو و"اسم الوردة"

لاقت رواية الناقد وعالم السيميوطيقا (دراسة العلامات) الإيطالى المعاصر أمبرتو إيكو نجاحا كبيرا لدى ظهورها فى عام ١٩٨٠، وبيع منها نصف مليون نسخة فى إيطاليا وحدها، وحصلت على ثلاث جوائز أدبية فى ١٩٨١. وسرعان ما ترجمت إلى الألمانية والفرنسية -حيث غدت من أكثر الكتب مبيعا- ثم ظهرت لها ترجمة إنجليزية فى ١٩٨٣. ورغم أن الإنجليز، بصفة عامة، ميالون إلى الانحصار فى نطاق أدبهم القومى، ولا يأبهون كثيرا لما يجيئهم عبر البحار من القارة الأوروبية، فقد أقبلوا على قراءة الرواية مثلما أقبلوا فى الماضى على بضعة أعمال أوربية وأمريكية جنوبية من قبيل "دكتور زيفاجو" لباسترناك، و"الطبلة الصفيح" لجونترجراس، و"مائة عام من العزلة" لماركيث، وقلائل غيرها.

ويقول لودج إن إيكو كان ينوى فى البداية أن يجعل من إيطاليا المعاصرة مسرحا لروايته ولكنه قرر -بعد تفكير- أن يجعلها تدور فى العصور الوسطى،

مضيفا إليها طبقات جديدة من المعنى وذلك من خلال الإشارات التناصية وإقامة توازيات بين العصور الوسطى والعصر الحديث (حين كان إيكو طالبا فى جامعة تورينو تحول عن دراسة القانون، وهو ما كان يريده له أبوه ، إلى دراسة الأدب والفلسفة فى العصور الوسطى، وكتب أطروحة جامعية عن علم الجمال عند القديس توما الأكوينى شكلت أول كتاب صادر له).

ويورد لودج كلمة لإيكو يشرح فيها هذا الأخير أن روايته يمكن أن تُقرأ على ثلاثة أنحاء مختلفة، مع ملاحظة أنه من الصعب تصنيفها، فهى تحوى عناصر من الرواية القوطية، والسجل الإخبارى القروسطى، والقصة البوليسية ، والسرد الإيديولوجى ذى المفتاح ، والأمثولة الرمزية (الأجورية).

١) قراءة الرواية من أجل حبكتها.

٢) قراءة الرواية من حيث هى مناظرات بين الأفكار، وإسقاط على الحاضر.

٣) قراءة الرواية من حيث هى نسيج من نصوص روائية أخرى، ومجموعة مقتطفات، وكتاب مبنى من كتب.

ويورد لودج مقتطفا من قسم الرواية المعنون "اليوم السابع" تدليلا على ما تحفل به من إحالات إلى أعمال سابقة، أدبية وفلسفية:

"تنشأ الملهاة فى "كومى" أى فى قرى الفلاحين فى شكل حفل لعوب بعد الأكل أو بعد حفلة. لا تتحدث عن أشخاص ذوى صيت ونفوذ، ولكن عن أناس بسطاء وسخفاء، غير أشرار، ولا تنتهى بموت الأبطال، وتثير الضحك بإظهار عيوب ونقائص وأناس العامة. هنا يرى أرسطو أن الاستعداد للضحك قوة إيجابية، يمكن أن يكون لها أيضا قيمة معرفية، من أحاج فطنة واستعارات غير منتظرة. ومع أنها تبرز لنا الأشياء مختلفة عما هى فى الواقع، كما لو كانت تكذب، فهى تجبرنا فعلا على النظر إليها أحسن، وتجعلنا نقول لأنفسنا : هو ذا، إن الأشياء هى فعلا هكذا. وأنا لم أكن أعرف ذلك. ونصل إلى الحقيقة من خلال تصوير للبشر وللعالم يظهرهما أسوء مما هما عليه أو مما كنا نظن، على كل حال أسوء من الكيفية التى أظهرتهما بها

الملاحم البطولية وحياة القديسين. أليس هكذا؟" (اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، دار أويا، طرابلس ليبيا ١٩٩٨، ص ٥٠٨).

" القاهرة الجديدة" في ترجمة إنجليزية :

عبّرت يوما عن أملي أن تظهر قريبا ترجمة إنجليزية لرواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" (١٩٤٥) إحدى روائع مرحلته الواقعية الباكرة إلى جانب "خان الخليلي" و"السراب" وغيرهما. ويسعدني اليوم أن أسجل أن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة قد نشرت (٢٠٠٨) "القاهرة الجديدة" بترجمة فخيمة من قلم وليم هتشنز، مترجم توفيق الحكيم ومحمد خضير وفاضل العزاوي والقسم الأكبر من ثلاثية محفوظ.

وقد كتبت دينستيا سميث عرضا للترجمة الإنجليزية للرواية على صفحات جريدة "ذا نيويورك تايمز" الأمريكية (أعادت نشره جريدة "وطني" الصادرة في ٦ يوليو ٢٠٠٨) استهلته بقولها إن محفوظ هو بلزاك مصر. وكما كتب بلزاك سلسلة روايات تحمل عنوان "الكوميديا الإنسانية" (وكأنما يرد بها على كوميديا دانتي الإلهية) كتب محفوظ ثلاثا وثلاثين رواية، وست عشرة مجموعة قصصية، وثلاثين سيناريو سينمائي، وعددا من المسرحيات، خلق فيها عالما إنسانيا رحيبا يعمره سكان القاهرة، الآخذة في الاتساع والامتداد، ويمثلون نماذج مختلفة : أصحاب دكاكين ووكالات تجارية واسعو الحيلة، بيروقراطيون لا يعرفون الرحمة، شحاذون متملقون، نساء شهوانيات، عاهرات وأولياء الله، آباء مجاهدون من أجل لقمة العيش، وطلبة يوشكون أن يتضوروا جوعا (كمحجوب عبد الدائم في روايتنا هذه).

وتضيف الناقدة إن الرواية تصور مصر عند مفترق الطرق إذ تصطدم القيم الشرقية التقليدية بالمؤثرات الأوربية الوافدة، وتتصارع الأصولية الإسلامية مع فلسفات كونت وماركس الهيومانية. ومحجوب شخصية دوستويفسكية تعقد حلفا مع الشيطان وينتهي بها المآل إلى العودة إلى المربع الأول : مربع الفقر والحرمان. إنها

رواية عن صدمة الحداثة وعن الجوع والفساد والمرارة التى فجرّت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

إن كاميرا الروائى هنا تنتقل من قبة جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) إلى طلبة الجامعة الذين يتمشون فى الممرات ويغادرون الفناء الجامعى إلى الطريق وبينهن طالبات قليلات يسرن فى حياء وخفر. وتتركز عدسة الكاتب المصور على أربعة طلبة يمثلون نماذج بشرية شتى : على طه، وأحمد بدير، ومأمون رضوان، ومحجوب عبد الدائم. إنهم يرمزون إلى شرائح اجتماعية مختلفة فى قاهرة ثلاثينيات القرن الماضى. وأحظى هؤلاء الأربعة باهتمام المؤلف هو محجوب عبد الدائم الطالب الفقير عديم الخلاق صاحب "طز" الشهيرة (يترجمها هتشنز إلى : tuzz شارحا معناها فى نهاية الترجمة!) . إنه عدمى لا يعرف وزنا لقيمة أو مثل أعلى (أو أن قسوة ظروفه المعيشية هى التى جعلته هكذا) يبحث عن اللذة مهما كانت وضيعة، ويتوق إلى الخروج من إسار الفقر والحرمان، ولا يكن عرفانا يُذكر لوالديه اللذين يشقيان من أجل تعليمه. وتتأرجح مطامحه الجنسية بين جامعة أعقاب السجائر التى يكلفه وصالها ثلاثة قروش وابنة قريبة الغنى حمديس بك. ويقبل – فى امتحان قاس لمبادئه – أن يغدو ديوثا وزوجا لفتاة أغواها باشا وسيم غنى عديم الضمير غدا فيما بعد وزيرا خطيرا، على أن يظل الوزير يقاسمه فراش زوجته بعد الزواج. وإحسان شحاته– المقابل الأنثوى لمحجوب – فريسة أخرى للفقر والانحلال الأسرى حتى إن أبويها يدفعانها إلى الإنحراف دفعا. وتنتهى الرواية بفضيحة مدوية (كان عنوان الرواية فى طبعة الكتاب الذهبى : فضيحة فى القاهرة) حين تضبط زوجة الباشا زوجها فى فراش محجوب مع إحسان . وتتقوض الآمال التى عقدها صاحب "طز" على صفقته. والرواية مثل "زقاق المدق" المقاربة لها فى التاريخ صورة مأسوية لمصر فى فترة ما بين الحربين العالميتين وما حفلت به هذه الفترة من صراعات سياسية واجتماعية وقوى مختلفة (الاستعمار الإنجليزى،

القصر، الاقطاع، طبقة الباشوات، الإخوان المسلمين، التنظيمات الشيوعية السرية، مصر الفتاة، الكفاح الوطنى، الوفد وغيره من الأحزاب، إلخ..)

ولا يكاد يوجد -فيما إخال - من لا يعرف رواية محفوظ هذه، إن لم يكن قراءةً فمن خلال فيلم صلاح أبو سيف العظيم "القاهرة ٣٠" حيث لعب حمدى أحمد دور عمره، إلى جانب الأداء البارع لسعاد حسنى وأحمد مظهر وعبد العزيز ميكوى وغيرهم. وأستأذن القارئ الكريم - على سبيل الحنين إلى ذكريات هذه الرواية العظيمة التى قرأناها منذ قرابة نصف قرن- أن أورد مقتطفا منها يمثل لعبقرية محفوظ فى فنه الواقعى. وحسه المرهف بالصراع الطبقى والاجتماعى، وغوصه على الأزمات الاقتصادية وأزمات الضمير والمحن الجنسية المتطلبة لأبطاله، وجمع بين حس الفكاهة المرّة وروح التراجيديا الفاجعة:

"جاءت الدقيقة الفاصلة فالتفت المأذون إلى محجوب عبد الدائم وقال له : "كرر ما أقوله : الآن قبلت زواج الست إحسان كريمة السيد شحاتة تركى، البكر البالغ الرشيد إلخ.." وكرر محجوب قوله بنبرات هادئة، وصوت واضح، لم يعتوره اضطراب حتى نطقه كلمة "البكر" بيد أنها وقعت من سمعه موقعا غريبا أثار سخريته الكامنة وحقده الراسخ، وذكر إجابة الإخشيدى حين سأله عن العروس: عذراء؟! فأجاب الفاجر باستهانة : كانت؟! أجل كانت، فلماذا لا يكتب المأذون : التى كانت بكرا ؟! تزوير فى أوراق رسمية ! زواجه تزوير، حياته تزوير ، الدنيا كلها تزوير ..

ومضى المأذون يلقى الخطبة : الحمد لله الذى أحل النكاح وحرم السفاح. واستمر فى محفوظاته واستمر محجوب فى تأملاته. وقال لنفسه : ولكن البك حرم النكاح وأحل السفاح ! وجاراه هو على اعتقاده فوقع على عقد نكاح فى الواقع هو عقد سفاح ! وصارا زوجين أمام الله والناس !.. واسترق الشاب إلى عروسه نظرة فرأى عينيها محمرتين تنذران بالدموع، فقال لنفسه ساخرا : أول الغيث قطر. وتبودلت التهانى ودارت أكواب الشربات" (الفصل السادس والعشرون).

المحطة الأخيرة

وما دمنا مع نجيب محفوظ فلنختم هذه الجولة بكلمة عن كتاب صدر أيضا عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى ٢٠٠٧. إنه كتاب "المحطة الأخيرة : نجيب محفوظ ينظر إلى الوراء"، من تأليف محمد سلماوى، والترجمة الإنجليزية من قلم آندى سمارت ونادية فودة سمارت. ويهدى سلماوى كتابه إلى ابنتى محفوظ : أم كلثوم وفاطمة أول من قرأتا مسودة الكتاب قبل صدور نصه العربى عن دار الشروق فى ٢٠٠٦.

والكتاب سجل، من منظور مؤلفه، لآخر خمسة وأربعين يوما من حياة محفوظ، وذلك منذ دخوله مستشفى الشرطة بالعجوزة فى ٢٦ يوليو ٢٠٠٦ حتى تشييعه إلى مثواه الأخير فى ٣١ أغسطس من ذلك العام، ووصف حياته فى الغرفة رقم ٦١٢ من المستشفى.

ويذكر سلماوى أن علاقته بمحفوظ استمرت منذ لقائهما الأول فى سبعينيات القرن الماضى إلى اللحظة التى شارك فيها فى حمل نعشه بعد ذلك بأكثر من ثلاثة عقود.

وتزخر فصول الكتاب بلمحات عن محفوظ فى لحظات صمته ومرضه ومرحه واكتئابه. ويورد سلماوى، فى مواضع ، أبياتا للمتنبى، والشاعر الإسبانى جونجورا، والشاعر الكوبى خوسيا مارتى، والشاعر الأمريكى لونجفلو. وتنتشر فى تضاعيف الفصول مختارات من "أحلام فترة النقاهة" (التى لا أشارك سلماوى وزكى سالم وسائر مريدى محفوظ فى أيامه الأخيرة حماستهم لها). وينتهى الكتاب بالحلم رقم ١٠٤ :

"رأيتنى فى حى العباسية أتجول فى رحاب الذكريات، وذكرت بصفة خاصة المرحومة عين فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتى عند السبيل، وهناك رحبت بها بقلب مشوق واقترحت عليها أن نقضى سهرتنا فى الفيشاوى كالزمان الأول. وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم ورحب بنا غير أنه عتب على

المرحومة عين طول غيابها. فقالت إن الذى يمنعها من الحضور الموت، فلم يقبل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبّة".

ويستمد الكتاب جزءا من تشويقه من كونه سجل صداقة بين كاتبين من جيلين مختلفين. أحدهما روائى وفدى الهوى، والآخر كاتب مسرحى ناصرى المنزع. ولكن الجامع بينهما هو حب الوطن والولاء للفن والاحترام الذى يكنه الكاتب الأصغر سنا لمحفوظ العظيم : إنسانا وفنانا ومواطنا وعضوا فى الأسرة البشرية التى ازداد حظها، بفضله، من الحكمة والبصيرة والخيال.

نافذة على الثقافة العالمية (٣)

تايتاس أندرونيكوس : ميلودرما شكسبيرية عنيفة :

"تايتاس : تغير عنيف للمصائر" عنوان مقالة نشرتها مجلة Literature Compass ٥ / ١ (٢٠٠٨) من قلم جين كنجزلى - سميث كبيرة المحاضرين فى جامعة روامبتون بمدينة لندن، وهى صاحبة كتاب عنوان "شكسبير ودراما المنفى" (٢٠٠٣) فضلا عن مقالات عن شكسبير والسير فيليب سيدنى، وتعكف حاليا على وضع كتاب عن صورة كيوبيد فى الأدب الإنجليزى.

ومسرحية "تايتاس أندرونيكوس" واحدة من مآسى شكسبير الباكرة، كتبها فى ١٥٩٢-١٥٩٣؟ طبعت لأول مرة فى عام ١٥٩٤، ولم يكشف عنها النقاب إلا فى السويد عام ١٩٠٤. مصادرها : "تحولات" أوفيد ومسرحية "ثستس" لسنكا. أخرجها بيتر بروك فى ستراتفورد أبون إيفون عام ١٩٥٥ ولعب فيها لورنس أولفييه دور البطولة.

والشخصيات الرئيسية فى المسرحية هى، من ناحية، تايتاس أندرونيكوس وهو قائد رومانى، وأخوه ماركوس، وابنه لوشيوس. ومن ناحية أخرى هناك تامورا ملكة القوط، وابنها دمتريوس، وعشيقها المغربى هارون. ويتنافس كل من الجانبين مع الآخر من أجل انتقام ضارٍ لا إنسانى، ويبدأ تايتاس هذه السلسلة البشعة بأن يقدم أحد أبناء تامورا قربانا للاحتفال الرسمى بانتصاره. ولكن تامورا الأسيرة - وقد حصل عليها ساتورنينوس امبراطور روما ليتخذ منها زوجة له- تتمكن من أن تتسبب فى قطعه رءوس اثنين من أبناء تايتاس وتشويه ابنته. وينتقم تايتاس بأن يذبح أبناء تامورا ويقدم لحمهم لها فى وليمة، ثم يقتل تامورا، وبدوره يقتله ساتورنينوس الذى يُقتل -بدوره- على يدى لوشيوس. وقد عد البعض هذا الخليط من الفظائع غير جدير بقلم شكسبير، ولكن الدلائل تشير إلى أنه كاتب المسرحية، وكانت من مسرحياته الرائجة التى تلائم أذواق الناس فى عصره.

ظلت المسرحية مهملة نسبيا فى العصر الحديث، واستند منكرو نسبتها إلى

شكسبير إلى ما فيها من عناصر ميلودرامية زاعقة تشفى على الإثارة لوجه الإثارة، دون رهافة تُذكر. ولكن المسرحية قد بدأت تعود إلى دائرة الضوء وذلك فى أعقاب الفيلم الأمريكى "تايتاس" (١٩٩٩) من إخراج جولى تيمور.

وتقول جين كنجزلى سميث إن مظاهر العنف (من قتل وبتر للأعضاء وتدمير للذات) كانت أمراً شائعاً فى المسرح الإليزابيثى - فى ثمانينات القرن السادس عشر بخاصة - عند كرستوفر مارلو وجورج بيل وتوماس كيد وزملائهم. وتذهب جولى تيمور إلى أن مسرحية شكسبير لن تكون غريبة على عصرنا الذى تعود أبناؤه يوميا على أخبار الفضائح الجنسية والاغتصاب على أيدى عصابات المراهقين واستخدام طلبة المدارس الثانوية للسلاح وتفاصيل قضايا القتل فى المحاكم، وكذلك أخبار العنصرية والتطهير العرقى وإبادة أجناس كاملة.

ويحاول الفيلم الإفادة من شهية الجماهير المفتوحة للعنف. ويلعب أنطونى هوبكنز - بطل "صمت الحملان" الذى يرتكب سلسلة من الجرائم - دور تايتاس فيذكرنا بجرائم هانيبال لكتر فى ذلك الفيلم الأخير الذى أخرجه جوناثان دم فى ١٩٩١.

وقد سبق للمخرج البريطانى بيتر بروك - كما ذكرنا - أن قدم المسرحية فى مسقط رأس شكسبير، كما أخرجتها دبورا وارنر لـ "فرقة شكسبير الملكية" فى ١٩٨٧ فكان لهذين العرضين أثر كبير فى إحياء الاهتمام بالمسرحية.

وعلى سبيل التمثيل للفظائع التى تزخر بها المسرحية تورد جين كنجزلى - سميث أبياتا من الفصل الخامس - المشهد الأول يقولها هارون ردا على سؤال لوكيوس إياه :

" أولا تندم على هذه الآثام الشنيعة ؟" :
نعم أندم، لأننى لم آت ألفا غيرها من الآثام.
بل إنى لألعن الأيام، وإن تكن
قليلة، تلك التى تحل بها لعنتى

والتى مرت دون أن أرتكب فيها شرا منكرا
كأن أقتل رجلا، أو أدبر له مقتله،
أو أغتصب فتاة أو أرسم الخطة لاغتصابها،
أو أن أتهم بريئا أو أقسم زورا على براءتى،
أو أن أثير عداوة مميتة بين صديقين
أو أجعل أغنام الفقراء تلقى بنفسها إلى التهلكة
أو أشعل النار بالليل فى الأجران وأعواد الحطب
ثم أدعو أصحابها ليطفئوها بدموعهم

(ترجمة د. صفية ربيع)

وهى أبيات تذكرنا بقائمة جرائم باراباس فى مسرحية مارلو "يهودى مالطة". لدى كلا الشخصيتين نجد شرا مجانيا بلا دافع غير حب الشر لذاته والتلذذ بارتكابه.

ويؤكد هذا الإحياء لمسرحية شكسبير – إن احتجنا إلى توكيد – أنه كان كاتبا لكل العصور. إنه –بعبارة الناقد البولندى يان كوت – "معاصرنا" والرجل القادر على مخاطبة زمننا مثلما خاطبه بكيت وأرتو وغيرهما من رواد مسرح العبث ومسرح القسوة.

رواية جديدة لألبرتو مورافيا

لألبرتو مورافيا مكان عزيز فى وجدانى ووجدان أبناء جيلى. كنا نقرؤه فى سن المراهقة ومطلع الشباب لما فيه من إثارة جنسية تهيج مشاعرنا، ثم غدونا – حين تقدمت بنا السن – نراه على حقيقته : طبيبا بصيرا بأدواء النفوس، ومحللا نفسيا واسع الإطلاع على أزمات الحياة الجنسية فى مختلف أطوار العمر، لدى الرجال والنساء على السواء، ومربيا حكيما يرسم لقارئه صورة صادقة للطبيعة البشرية ويدله على سواء السبيل، فى قلب حضارة غربية رأسمالية صناعية تزداد تعقيدا يوما بعد يوم.

لهذا كانت فرحتى كبيرة حين قرأت فى "ملحق التايمز الأدبى" (٦ يونيه ٢٠٠٨) مقالة من قلم مايكل ماكدونالد – وهو يعكف الآن على كتابة ترجمة لحياة الأديب الإيطالى مالابارته صاحب "الجلد" – يذكر فيها أنه قد عثر فى حقيبة على رواية شرع مورافيا فى كتابتها ثم هجرها، تحمل عنوان I due amici.

تخصص مورافيا فى كتابة مراث لموت المذهب الإنسانى (الهيومانية) التقليدى: كانت خيوطه الرئيسية هى اختزال الإنسان إلى وضع سلعة، شئ بين أشياء، والمعاناة النفسية الناجمة عن ذلك. خيطه، فى كلمة، هو الاغتراب : الداخلى والخارجى، متخللا كل شئ ولا مفر منه، وهو ما يتجلى حتى فى عناوين رواياته : عصر اللامبالاة، السأم، الممتثل، إلخ.. فأعماله تنويعات على الطرق التى يجرد بها إنسان العصر الحديث نفسه من إنسانيته، ويرتد إلى وضع التشيؤ السلعى، وتهيمن عليه حالات نفسية سلبية : اللامبالاة، الرفض، الامتثال، الاحتقار، الملل. وروايته الناقصة هذه قد كانت بلا عنوان، ولكن محررها – سيمون كاسينى – هو الذى منحها عنوانها الحالى.

مسرح الرواية هو روما، وزمنها هو الفترة التالية للحرب العالمية الثانية مباشرة. والشخصية الرئيسية رجل يناضل كى يتغلب على ألوان حيرته فى علاقته بذاته وفى علاقته بالمجتمع الأكبر. وكما هو الشأن فى كثير من روايات مورافيا وأقاصيصه فإن الحبكة تدور حول المال والسياسة وكيف يفسدان الحب والجنس. إن سرجيو ماليتز مثقف شيوعى فى السابعة والعشرين وصحفى ذو راتب متواضع. إنه يلتقى – ويقيم علاقة جنسية – بفتاة تدعى نللا (أو لا لا فى مواضع أخرى من المخطوط) وهى من الطبقة الدنيا، تصغره بثلاث سنوات . ولكن السعادة التى كان يمكن أن يجلبها حبهما مهددة دوما بفقرهما وعدم رضاء سرجيو عن حياته. إنه ذلك الخليط من الفرويدية والماركسية الذى غدا علامة مميزة لمورافيا.

لقد التحق سرجيو – هذا البطل الضد – بالحزب الشيوعى آملا أن يمنحه حسا بالانتماء ويزيل عنه شعوره بالاغتراب. ولكن ذلك لم يحدث. ونللا التى لا

تأبه للسياسة ولا تعيش إلا لأجل إرضاء رغباتها الحسية لا تفهم توقه إلى تحقيق مجتمع لا طبقى، دع عنك أن تشاركه اهتماماته. ويدخل القصة شخص ثالث : إنه موريزيو : صديق بورجوازى لسرجيو، فارع الطول ووسيم، غنى وواثق من نفسه، رجعى فى آرائه السياسية. ورغم أن أوهامه انقشعت بعد سقوط الفاشية وهزيمة إيطاليا فى الحرب فإنه يظل معجبا بموسولينى وهتلر. إنه نقيض سرجيو من كل النواحى، ومع ذلك ينجذب إليه هذا الأخير لأسباب غير واضحة.

ويحاول سرجيو أن يقنع موريزيو باعتناق الشيوعية. ورغم أن هذا الأخير يعترف بقوة جدل سرجيو الماركسى، ويدرك أن قيم طبقته الاجتماعية قد أفلست، فإنه يشترط على سرجيو شرطا غريبا : أن يسمح له بمضاجعة نللا.

ولا يستهجن سرجيو هذه الفكرة، بل يبهجه احتمال أن يتمكن من "هداية" موريزيو. ولا يخطر له أن يتساءل: لماذا يريد سرجيو – وهو الغنى المحاط بالنساء الجميلات – أن يحصل على نللا؟

وتتوتر العلاقة بين سرجيو وفتاته فيقرر أن يطردها من حياته وأن يدفع بها إلى سرير موريزيو. وتلوح فرصة مواتية لذلك. ولكن هل ستسمح نللا بأن تُستخدم على هذا النحو الذى لا يضع مشاعرها فى الحسبان؟ وهل كان موريزيو جادا حقيقة حين عبّر عن رغبته فى حملها إلى فراشه؟ أكانت له أهداف أخرى من وضع سرجيو ومعتقداته الشيوعية التى يزهو بها فى هذا الاختبار العسير؟

بدأ مورافيا يكتب هذه الرواية قرب نهاية عام ١٩٥٠، بعد انتهائه مباشرة من روايته المسماة "الممتثل"، وأراد بها أن يحلل الأصول الفلسفية للالتزام السياسى اليسارى، والمزاج الشيوعى الضارب بجذوره فى مركبات النقص، والرغبة فى استخدام الآخرين كوسائل لا غايات، وربما أيضا مشاعر الجنسية المثلية التى قد تكمن فى أعماق التعاطف مع البروليتاريا (وإلا فما معنى انجذاب سرجيو الغامض إلى موريزيو؟).

إن نثر مورافيا – كالعهد به – يتميز هنا بالوضوح والدقة. وهو يتمكن من أن

يبعث الحياة فى سرجيو ونللا وموريزيو بضربات قليلة بارعة من فرشاته. ويبدع فى وصف حفلة يحضرها سرجيو ونللا فى بيت موريزيو، وذلك على نحو يذكرنا ببعض أفلام فيللينى، ولكنه – على الوجه المقابل – يطلق العنان لتأملاته النظرية على نحو ضار بالقصة، ويقدم أفكاره على نحو أشبه بالمقالة حتى لتوشك هذه المحاورات السياسية أن تستنزف ما فى الشخصيات من حيوية.

وقد عُثر على مخطوط هذه الرواية – المؤلفة من ٤١٤ صفحة والصادرة بعناية الناشر بومبيانى فى ميلانو – فى حقيبة داخل مخزن . كانت رواية "الممتثل" الصادرة فى ١٩٥١ قد أثارت غضب النقاد الماركسيين، مما هزّ ثقة مورافيا بقدرته على كتابة روايات سياسية تعالج لحظة تاريخية راهنة، ومن ثم نحىّ هذه الرواية جانبا فلم تظهر إلا بعد موته. وآثر فى أعماله الأخيرة أن يركز على تصوير الحيوات الفردية والشخصية لرجال ونساء شوهتهم الرأسمالية الجديدة لسنوات الازدهار الاقتصادى لإيطاليا.

رحيل ألبير قصيرى

هذا كاتب لا أحبه ولا أحسن الظن بنوع الأدب الذى ينتجه (ولو أنه يضم بعض أعمال مهمة له ولغيره). لكنه كان من أعلام الفرانكوفونية فى الحقل الثقافى وروائيا نال تقدير رجال من طبقة دريل وجان جينيه وكامو وهنرى ميلر وجاكومتى وترستان تزارا.

إنه الأديب المصرى ألبير قصيرى الذى رحل عن عالمنا فى ٢٢ يونيه ٢٠٠٨ وكان البعض يدعوه "فولتير النيل".

ولد قصيرى فى القاهرة فى ٣ نوفمبر ١٩١٣. وفى سن السابعة عشرة هاجر إلى باريس متأثراً بقراءته بلزاك. لم يتم دراسته بها كما كان ينتوى، وإنما قرر التفرغ للكتابة، واستقر فى العاصمة الفرنسية بصفة دائمة منذ عام ١٩٤٥ حتى رحيله عن أربعة وتسعين عاما.

لم يكن غزير الإنتاج فإنه على امتداد ستين عاما لم يخرج أكثر من سبع روايات

ومجموعة قصصية واحدة. ولم يكن الكسل فى نظره عيبا وإنما كان شكلا من التأمل والتفكير (دعاه حلمى سالم : "برنس متأنق كسول" – جريدة الأهالى ٩ يوليو ٢٠٠٨).

أهم أعماله هى : بشر نسيهم الله، منزل الموت الأكيد، شحاذون ذوو كبرياء، كسالى فى الوادى الخصيب. وتحولت اثنتان من رواياته إلى أفلام من إخراج أسماء البكرى.

خيطه الأساسى فى رواياته التى اتخذ مسرحا لها مصر وغيرها من البلاد العربية هو التناقض بين الفقر والغنى، بين الأقوياء والضعفاء. وهو يختار أبطاله من بين المتشردين أو اللصوص أو أصحاب الغندرة والأناقة. وفى كتابته عنصر قوى من السيرة الذاتية. إنه يمثل حرية الفكر فى وجه النزعات المادية وشراهة المجتمع الاستهلاكى وصلف السلطة وإساءة استخدامها وظلم الغنى للفقير.

تعلم قصيرى فى مدرسة فرنسية بالقاهرة فى طفولته، وتمكن من لغة ستندال وبودلير إلى الحد الذى جعله يحاول كتابة رواية باللغة الفرنسية وهو فى سن العاشرة! وهذه الثنائية اللغوية ملمح نجده عند عدد من الأدباء الذين عاشوا فى مصر فى مطلع القرن العشرين : كافافى اليونانى، وأونجارتى الإيطالى، وجورج حنين (انظر مقالة جون تيلور : "الآداب الجميلة : ألبير قصيرى يضع الفكاهة السوداء – والنوم – فى مواجهة عبث الحياة" – مجلة "فرانس ماجازين" ٢٠٠٦-٢٠٠٧).

فى رواياته ما يذكرنا بالقصص الوجودى الذى أخرجه سارتر وكامو، وكذلك براسكولنكوف قاتل المرابية العجوز فى رائعة دوستويفسكى "الإخوة كارامازوف" . ولكن مع هذا الفارق : إن روايات الكاتب الروسى تنتهى بالتوبة والتكفير، أما أبطال قصيرى فلا يستشعرون ندما ويظلون حتى النهاية متأملين ناعسى الأعين لعالم هزلى.

كتب عنه فى صحافتنا الأدبية عند رحيله كثيرون منهم : محمود قاسم وعبد الحكيم حيدر وأحمد ناجى وشيماء سامى وأيمن عبد الهادى. وكتب عنه ديفيد ترسليان (بالإنجليزية) على صفحات "الأهرام ويكلى" (٣-٩ يوليو ٢٠٠٨). وفى

حياته كتب عنه محمد عودة فى كتابه "سبعة باشوات". وإلى محمود قاسم يرجع فضل ترجمة "شحاذون ذوو كبرياء" تحت عنوان "شحاذون ومعتزون" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) مع مقدمة. لكنى أريد أن أتوقف وقفة قصيرة عند اثنين من نقاده : أحدهما أمريكى والآخر مصرى.

خصص الروائى الأمريكى هنرى ميلر – صاحب "مدار السرطان" و"مدار الجدى" وغيرهما – فصلا لروايات قصيرى كتبه فى ١٩٤٥ وفيما بعد أدرجه فى كتابه المعنون "قف مثل الطائر الطنان" (الناشر : اتجاهات حديثة، نيويورك ١٩٦٢). ويقول ميلر – على نحو لعله لا يخلو من مبالغة – إن قصيرى يغوص على أعماق من القنوط والانحطاط والاستسلام لم يهبط إليها حتى جوركى ولا دوستويفسكى. ورغم ذلك لا تخلو رواياته من أمل وكأنها انبثاق مفاجئ لبرعم فى أظلم ساعات الليل.

لقد منح قصيرى – فى روايته "بشر نسيهم الله" – الخرس صوتا. إنهم لا يطلقون شعارات ماركسية وإنما يتحدثون – كالأطفال – بلغة الحلم والفانتازيا، وكأنما يخطون كلمات على جدار. والحق إن هذا هو على وجه الدقة ما يصنعه قصيرى : إنه يكتب رسالته على الجدران! لكنه لا يتحدث بالأصالة عن نفسه فحسب، وإنما عن الجماهير الفقيرة المسحوقة، وفى غمرة البؤس المحيط يبشر بفجر قادم من الشرق الأدنى والأوسط والأقصى !

فى كتاباته فكاهة لاذعة وحشية تُبكى وتُضحك فى آنٍ . ليس ثمة فاصل هنا بين الكاتب وشخصياته : فهو واحد منهم.

و"منزل الموت الأكيد" – ثانى كتاب يصدر له – ذو دلالة رمزية : فنحن جميعا نعيش فى هذا المنزل : حيث الشرخ فى الحائط يواكب الموت المعنوى، موت الأبدان والأرواح والأنفس والعقول. والسؤال هو : إلى أين نذهب؟ وكيف ؟ سؤال يواجه سكان المنزل المملوك لسى خليل : أحمد صفا وبيومى وعبد العال.

أما الناقد المصرى فهو إدوار الخراط الذى كتب مقالة عنوانها "مصريون قلبا.

فرانكوفونيين قالبا : شهادة شخصية" فى العدد العشرين (٢٠٠٠) من "ألف : مجلة البلاغة المقارنة" ومحوره "النص الإبداعى ذو الهوية المزدوجة : مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية". يقول الخراط:

"كانت حياته تدور كلها داخل مثلث رؤوسه الثلاثة المقهى والفندق والمطعم، ولا يخرج عنها تقريبا. قال لى إنه من دمياط أصلا وإنه أوشك أن ينسى التحدث بالعربية منذ موت والدته المصرية القبطية التى كانت تقيم معه فى باريس ولم تتعلم حرفا من اللغة الفرنسية ولا تعرف القراءة والكتابة باللغة العربية. لاحظت أنه يتردد أحيانا فى العثور على الكلمة باللغة العربية وفضلنا مواصلة الحوار بالفرنسية. كان قائم العود مشدود الظهر فى وجهه آثار الوسامة، وسامة الدون جوان القديم. لم تكن تمر امرأة إلا تابعها بالنظر المدقق وعلّق على جمال ساقيها مثلا".

ويترجم الخراط قصيدة لقصيرى عنوانها "الشحاذون" من ديوانه "اللدغات" (١٩٣١) وفى القصيدة – على ما أظن – آثار لا تُنكر من بودلير :

على طول حائط تعس فى حضيض حى قديم
كأنهم دمى تعوزهم الخيوط المحركة
مشعثون وبؤساء يكشفون فى وضح النهار
عن خرقهم المهلهلة التى لاعداد لها بحشراتها القاسية
كتيبة من الموتى فى مظهرهم البذئ
كأنما بعثوا على يد ساحر أريب
وقد جاءوا يتقيأون خطايا عتيقة.

موسم الهجرة إلى الشمال

"الشئ الجميل متعة إلى الأبد" : هكذا كتب الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى جون كيتس فى إحدى قصائده. ورواية الكاتب السودانى الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" عمل جميل بل هى من أجمل الأعمال التى عالجت صدام الشرق

والغرب ممثلا فى بطلها مصطفى سعيد. لهذا لا نعجب أن نرى الاهتمام بهذه الرواية متجددا بعد مرور أكثر من أربعين عاما على ظهورها لأول مرة.

وقد قدمت "كلمات بلا حدود" – وهى مجلة إلكترونية للأدب العالمى – فى إبريل ٢٠٠٨ عرضا لهذه الرواية التى صدرت ترجمتها الإنجليزية بقلم دنيس جونسون – ديفيز فى سلسلة "كلاسيات بنجوين" عام ٢٠٠٣. والعرض من قلم مارينا هارسا وهى ناقدة ومترجمة تعمل باحثة فى صحيفة "ذا نيويوركر"، نقلت من الإيطالية إلى الإنجليزية أعمالا لبازولينى وسونيا ريفيرا – فالدس؛ وتقوم حاليا بإخراج ترجمة إنجليزية جديدة لرواية ألبرتو مورافيا "الحب الزوجى".

تقول مارينا هارسا : تبدو "موسم الهجرة"، حين يقرؤها المرة لأول وهلة، عملا باعثا على الحيرة . فسلسلة الأخبار التى ترويها تعنى أن يظل القارئ جاهلا بمعلومات هامة عن الشخصيات وماضيها، ومن ثم يشعر القارئ أنه ضائع فى بلد غريب فقد فيه بوصلة تحدد اتجاهاته. والحق أن الرواية يجب أن تقرأ فى ضوء المشهد السياسى والثقافى للسودان – وهو مشهد دائب التحول – منذ ١٨٩٩ : العام الذى أحكم فيه الإنجليز قبضتهم على ذلك البلد الكبير. ومن خلال الشخصيتين الرئيستين – مصطفى سعيد والرواى الذى لا يسميه المؤلف – يرسم الطيب صالح خريطة لجيلين من النخبة السودانية التى تعلمت فى أوربا ثم عادت إلى بلادها معاصرة فترة الحكم البريطانى ثم السنوات الأولى من الاستقلال. وفى الوقت الذى كتب فيه الطيب صالح روايته (ظهرت باللغة العربية لأول مرة فى ١٩٦٦) كانت السودان قد مرت بأزمة سياسية جديدة تمثلت فى الإطاحة بحكومة إبراهيم عبود العسكرية وإدخال النظام البرلمانى.

ورواية "موسم الهجرة" التى تتخذ شكل انبثاقات سردية متقطعة تتجاهل – وهو أمر مفهوم – كثيرا من تفاصيل هذه الخلفية السياسية، وهى حقيقة يمكن أن تحير القارئ الراغب فى فهم هذه الشخصيات الغامضة التى لا يكاد يُسبر لها غور. وتدريجيا ينتهى المرء إلى إدراك أن الراوى ومصطفى سعيد وجهان لشخصية واحدة

قريبة من الطيب صالح ذاته وهو ابن أسرة ريفية متواضعة المنبت سافر إلى إنجلترا من أجل الدراسة ثم عاد إلى وطنه ليغدو واحدا من الطبقة الحاكمة. إن سعيد جانٍ وضحية فى آنٍ : تلوث بجرثومة العنف الاستعمارى الغربى وصار يحمله فى دمائه. أما الرواى فنموذج للسودانى المنتمى إلى بيئته، أو ربما كان نموذجا للسودان الجديد، الجمهورية التى أعلنت فى ١٩٥٦.

ويمكننا إذ نتقدم فى قراءة الرواية أن ندرك - على نحو متزايد - أن هذه الصورة وهمية وأن الراوى عاجز عن أن يحدث أى تغيير فى حياة قومه - أو هو لا يريد ذلك. بل هو لا يرغب فى تغيير حياة الدائرة الصغيرة المحيطة به من أهل ومعارف وأصدقاء. إن عمله الحكومى فى وزارة التربية والتعليم منفصل عن الحاجات الحقيقية لقومه، ومواقفه أقرب إلى السلبية.

وتنتهى الرواية نهاية عنيفة يكون فيها العنف الجنسى رمزا إلى الصراع بين الاستعمار والأقطار التى حكمها - ثم دمرها فى النهاية. ويدرك الراوى - بعد فوات الأوان - إذ ينزل إلى النهر أنه كان يجمل به أن يتخذ موقفا أكثر إيجابية من الحياة، فلربما كان بذلك قد أنقذ حياة حسنة بنت محمود التى أحبته ولكنه لم يجرؤ على الزواج بها، وتركها تقتل زوجا عجوزا فرضوه عليها ثم تنتحر :

"إننى طافٍ فوق الماء ولكننى لست جزءا منه. فكرت أننى إذا مت فى تلك اللحظة فإننى أكون قدمت كما ولدت، دون إرادتى. طول حياتى لم أختر ولم أقرر. إننى أقرر الآن أننى أختار الحياة. سأحيا لأن ثمة أناس قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ولأن علىّ واجبات يجب أن أؤديها . لا يعنينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوة والمكر. وحركت قدمى وذراعى بصعوبة وعنف حتى صارت قامتى كلها فوق الماء. وبكل ما بقيت لى من طاقة صرخت ، وكأننى ممثل هزلى يصيح فى مسرح : "النجدة، النجدة".

نافذة على الثقافة العالمية (٤)

رحيل سولز نتسين

فى الثالث من أغسطس ٢٠٠٨ رحل عن عالمنا الروائى الروسى ألكسندر سولزنتسين ضمير روسيا الحديث والامتداد الحقيقى لأجيال الأدباء الروس العظماء : جوجول وتولستوى ودوستويفسكى وأضرابهم ممن شغلوا بصراعات الروح والبدن، وأزمات الضمير، ومعنى العدالة، وشرور النزعة التسلطية.

ولد سولزنتسين عام ١٩١٨ فى كيسلوفودسك بالقوقاز جنوب غربى روسيا. درس علوم الرياضة والفيزياء فى جامعة روستوف، وأدى الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الثانية حيث وصل إلى رتبة نقيب ونال وسام الشجاعة مرتين. سُجن لمدة ثمانى سنوات فى الفترة من ١٩٤٥-١٩٥٣ لتفوهه فى أحد خطاباته بعبارات غير لائقة فى حق ستالين طاغية الاتحاد السوفيتى وربه الأعلى. ولدى خروجه من السجن اشتغل بالتدريس واتجه إلى الكتابة فأخرج - عبر السنين - "يوم واحد فى حياة إيفان دنيزوفتش" (١٩٦٢) عنبر السرطان (١٩٦٨) الدائرة الأولى (١٩٦٨). طُرد من اتحاد الكتاب السوفيت فى ١٩٦٩، ومنحه الغرب جائزة نوبل للأدب فى العام التالى. ومن أعماله الأخرى : أرخبيل الجولاج (١٩٧٣-١٩٧٨) وحلفاء غير منظورين (١٩٩٦). هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وحصل على جنسيتها فى ١٩٧٤ ثم عاد إلى روسيا فى ١٩٩٤ حيث نشر فى العام التالى : المسألة الروسية عند نهاية القرن العشرين (كان جورباتشوف - بعد انهيار الاتحاد السوفيتى - قد رد إلى سولزنتسين جنسيته الروسية فى ١٩٩٠). وفى ١٩٩٨ رفض جائزة الدولة التى قدمها له بوريس يلتسين إذ عده سولزنتسين مسئولا عن انهيار الاقتصاد الروسى.

تصور أعمال سولزنتسين الحياة فى معسكرات السجون ومعتقلات السخرة والإصلاح والتهذيب، وحكم الارهاب الستالينى. ومما يدل على نزاهته أنه لم يرتم فى أحضان الغرب على حساب معتقداته، وإنما نقد الحضارة المادية الغربية بنفس

الضراوة التى انتقد بها النظام الشيوعى، فقد كانت رؤيته دائما رؤية روحية – أكاد أن أقول دينية – تؤمن بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان.

وليس سولزنتسين بالغريب عن ثقافتنا العربية. فعبر السنين ترجم له شاكر إبراهيم سبع أقاصيص بالغة القصر (مجلة المجلة، يناير ١٩٧١). وترجمت إيزابل كمال أقصوصته "موكب عيد الفصح" (مجلة الثقافة الجديدة، نوفمبر ١٩٩٩). وممن كتبوا عنه، من منظور يسارى معادٍ، فريدة النقاش : "سولجنتسين : فنه وقضيته" (مجلة الطليعة، ابريل ١٩٧٤). وعقب وفاته كتب عنه الدكتور رمسيس عوض "سولجنستين : تاريخ من الاعتقالات داخل السجون السوفيتية" (جريدة القاهرة ١٢ أغسطس ٢٠٠٨).

على أن أهم كاتب عربى عن سولزنتسين هو – بلا جدال – شفيق مقار الروائى والناقد والمترجم المصرى المغترب فى لندن ثم فى استراليا، فقد كتب عنه عددا من المقالات أذكر منها:

- سولجنتسين فى مسرحية خائبة عن الحب والموت والمعتقلات (الدستور ٢/ ١١/ ١٩٨١).
- انتصار للقلم وهزيمة للروح (الدستور ١٨/ ٩/ ١٩٨٩).
- عن الفنان المغترب والفنان المناوئ والفنان اللقيط (العرب، ضاع منى تاريخها)
- هذا إلى جانب ثلاث مقالات مطولة فى مجلة "الآداب" البيروتية : "هكذا تكلم سولجنتسين!" (يوليو ١٩٧٤) "عود إلى سولجنتسين " (أغسطس ١٩٧٤) "سولجنتسين : "وبعدنا الطوفان" (سبتمبر ١٩٧٤). يفى مقار موهبة سولزنتسين الفنية ونزاهته الأخلاقية وشجاعته حقها ولكنه ينعى عليه هجرانه وطنه – وهو شريان الحياة لأى فنان – وتحوله فى سنواته الأخيرة– إلى واعظ دينى من طراز تولستوى الذى تنكر لإنجازاته الفنية العظيمة السابقة وصار داعية دينيا ومبشرا روحيا. سولزنتسين – فى نظر مقار– يمثل الأصولية المسيحية فى مقابل الأصولية الماركسية. وكلا الأمرين مرفوض من الكاتب . إنه

روسى مغرق فى إيمانه بـ "روسيا الأم" والكنيسة الروسية الأرثوذوكسية، بل هو يتحدث بنبرة أنبياء العهد القديم ممن ينعون على قومهم فسادهم وضلالهم وابتعادهم عن طريق الرب. وخلاصة رأى مقار (فى مقالة "العرب") هى أن سولزنتسين " قد تحول من كاتب صاحب فكر ومدافع عن قضية إلى شئ متهوس جاحظ العينين اسمه "الصوت الصارخ فى البرية". لقد تحول إلى "مصلح عمومى عالمى تمتد دائرة اختصاصه من القطب الشمالى إلى القطب الجنوبى (مع استبعاد البلدان المتخلفة التى يرى أنها لا جدوى منها على أية حال".

مئوية صاحب "سنوحى المصرى"

فى مقاله الأسبوعى بجريدة "القاهرة" منذ أسابيع، وجه محمد سلماوى انتباهنا إلى أن فنلندا تحتفل فى هذا العام (٢٠٠٨) بمرور مائة سنة على مولد كاتبها الروائى ميكا فالتارى.

ومن حق فالتارى علينا أن نحتفل به فى مصر كما تحتفل بلاده وكما تفعل الأوساط الأدبية فى سائر البلدان. ذلك أنه صاحب رواية مشهورة، تحولت إلى فيلم سينمائى هى "سنوحى المصرى" (١٩٤٥) استوحاها من التاريخ المصرى القديم.

ولد فالتارى فى هلسنكى عام ١٩٠٨ وتوفى فى ١٩٧٩. وجرب يده فى أشكال أدبية مختلفة : الشعر، المسرحية، القصص البوليسى ، الخ.. وكان غزير الإنتاج يكاد يصدر له كتاب جديد فى كل عام. وقد برز فى حقل الرواية التاريخية وفى حقل الأقصوصة على السواء.

ففى رواياته التاريخية – ومسرحها العصور القديمة والعصور الوسطى – يتوقف عند نقاط تحول مهمة فى التاريخ، ويحس البطل على نحو مبهم بالشكل الذى ستتخذه الأمور فى المستقبل، ولكن حس العقم والتشاؤم يقعد به عن التدخل. ويلعب الدين – بل العقيدة القطيعة (الدوجما) – دورا مهما فى هذه الروايات.

أما فى أقاصيصه – وهى تتفوق فى رأى بعض النقاد على رواياته فنيا وإن لم

تدانها شهرة – فبؤرة الاهتمام هى المشاكل الإنسانية التى لا تتغير بتغير الزمان، يتأملها الكاتبة فى هدوء يكاد يشفى على الاستسلام. إن حبل التواصل بين البشر ينقطع لا من جراء ظروف تاريخية بعينها وإنما لأن هذا الانفصال مركوز فى الطبيعة البشرية ذاتها : فاهتمامات البشر واستخداماتهم للكلمات تحول دون أى تفاهم عميق أو اتصال حميم (انظر مادة فالتارى بقلم أ. كينونن فى رفيق بنجوين إلى الأدب الأوربى، تحرير أنطونى ثورلبى، كتب بنجوين ١٩٦٩). ولرواية سنوحى ترجمتان عربيتان : إحداهما مختصرة بقلم الأمير الاى محمد محفوظ (مطابع المصرى د.ت) والأخرى كاملة، لا تحمل اسم مترجم، نُشرت بعناية دار لاباترى للطبع والنشر بالقاهرة (د.ت). كما لخصها عن الهيروغيليفية أحمد عبد الحميد يوسف فى العدد ٣٧ (ابريل ١٩٥٥) من سلسلة "كتابى" ذاكرا أن صواب الاسم هو : سانوهى" وليس "سنوحى" ، وأن أهم نسخة من نسخها المسجلة على أوراق البردى محفوظة فى متحف برلين الآن.

تبدأ الرواية بموت الفرعون أمنحتب الثالث وتنتهى باعتلاء حورمحب سدة العرش مرورا بعهود إخناتون وتوت عنخ آمون والكاهن آيى. وتنتقل الأحداث ما بين طيبة وأخيتاتون. وفى الخلفية شخصيات ثانوية كثيرة مثل : الملكة الأم نايا والدة إخناتون، ونفرتيتى زوجته، وكابتاح عبد سنوحى.

والرواية مروية بضمير المتكلم : سنوحى الطبيب الذى يعاصر الثورة الروحية الكبرى التى أحدثها إخناتون – ذلك "العائش فى الحقيقة" – بانصرافه عن عبادة الإله آمون وتوجهه إلى عبادة آتون ذى الأشعة الذهبية. تخدع سنوحى غانية تدعى نفر نفر نفر وتسلبه منزله ومركزه للتطبيب ثم تطرده من بيتها، وتسحره فتاة حان تدعى ميريت، ويعالج الفقراء دون أجر أو بأجر زهيد، ويصادق حورمحب القائد العسكرى الطموح الذى يرى فى إخناتون حالما لن يلبث أن يضيع الإمبراطورية ويبذر فيها – بعقيدته الغريبة –بذور الشقاق. وفى نهاية الرواية يعرف سنوحى النفى بعيدا عن وطنه ويختم قصته بقوله:

"أنا سنوحي المصري، إنسان ، إنسان عاش فى كل الأجيال التى سبقت، وسيعيش فى كل الأجيال التى ستعيش بعد الآن.

سأعيش فى دموع الإنسانية وابتساماتها، فى أسى الإنسانية وحزنها، سأعيش فى خير البشر وشرهم، وفى عدلهم وظلمهم، فى ضعفهم وقوتهم.

أنا إنسان، وسأعيش إلى الأزل فى هذه الإنسانية. ولا أريد القرابين أن توضع على قبرى. كما أنى لا آمل أن يسجل اسمى فى قائمة الخالدين.

إن الذى كتب هذا هو سنوحي المصرى، الذى قضى حياته وحيدا فريدا" (ترجمة دار لاباترى).

ولفالتارى رواية أخرى منقولة إلى العربية هى "غريب وفد على مزرعة" (١٩٣٧) ترجمها محمد بدر الدين خليل، وأصدرها حلمى مراد فى سلسلة "مطبوعات كتابى" تحت عنوان "الظمأ للحب". وهى قصة زوجة قضت عليها الأقدار أن ترتبط بزوج قبيح منفر شهوانى تنفر منه بجماع كيانها، ثم يفد على المزرعة التى يعيشان عليها رجل كامل الرجولة فتمنحه قلبها وجسدها.

وجدير بالذكر أن للجغرافى الأديب مترجم "فاوست" جوته إلى اللغة العربية - الدكتور محمد عوض محمد - كتابا صغيرا جميلا عنوانه "سنوحى : قصة مصرية" صدر عن دار المعارف فى سلسلة "اقرأ" فى أواخر عام ١٩٤٣. وقد كدت أوشك أن أقترح على أحد طلبة الماجستير أو الدكتوراه لدينا أن يتخذ من المقارنة بين هذا الكتاب ورواية فالتارى موضوعا لأطروحة جامعية لولا أنى لا أرى حوالىّ أحدا يجيد اللغة الفنلندية، وإجادة اللغة الأصلية شرط لا غنى عنه لمن أراد الخوض فى مباحث الأدب المقارن التى من هذا الطراز. فلعل إحدى جامعاتنا ومعاهدنا التعليمية - وكلية الألسن بخاصة - تبادر إلى سد هذه الفجوة وملء هذا الفراغ المعرفى بإنشاء قسم لدراسة اللغة الفنلندية وسائر اللغات المتصلة بها.

تيوفيل جوتييه روائياً

صدر حديثا فى نيويورك كتاب عنوانه "أشباح" من تأليف الشاعر

والروائي الفرنسي تيوفيل جوتييه (١٨١١-١٨٧٢) أحد أعمدة المذهب البارناسي فى الأدب والصديق الحميم لهوجو وبودلير ودى نرفال حتى أن بودلير أهدى إليه ديوانه "أزهار الشر" داعيا إياه "الساحر الكامل فى الأدب الفرنسى".

ويضم هذا الكتاب - المختارة محتوياته من بين أعمال جوتييه الكثيرة - سبع أقاصيص تتسم بالإغراق فى الخيال، وخروج غير العادى والمستحيل إلى حيز الإمكان، وصفاء الأسلوب النثرى، والابتكار، إلى جانب ما أثر عن مؤلفه من غنائية، وجاذبية شخصية، وتأثير اجتماعى فى المحيطين به.

وحين نُشرت هذه القصص لأول مرة صدمت بعض القراء - بجرأتها - وألهمت آخرين. ذلك أنها تتحدى المواضعات، وتُطوع الواقع للوفاء بمتطلبات الخيال، وتستدعى من قارئها استجابات قوية.

جريمة قتل فى الكاتدرائية

ذكرت صحيفة " ذا سنداى تايمز" البريطانية الصادرة فى ٢٠ يولية ٢٠٠٨ أن أسقفا بريطانيا سابقا سيلعب دور القديس توماس بكيت فى تلاوة لمسرحية ت.س.إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية" وذلك عند تقديمها فى مدينة إدنبرة الاسكتلندية فى شهر أغسطس ٢٠٠٨.

ورتشارد هولواى - الأسقف المقصود - رجل دين مثير للخلاف، فهو يدعو إلى إباحة تعاطى القنب والترخيص بفتح بيوت الدعارة وإقرار حقوق الجنسيين المثليين.

ومسرحية إليوت - كما هو معروف - تصور الصراع بين ملك إنجلترا هنرى الثانى ورئيس الأساقفة توماس بكيت. لقد رقاه الملك إلى ذلك المنصب فى ١١٦١، منتظراً أن يغدو بكيت رهن إشارته، ولكن الأخير أبى أن يُخضع السلطة الروحية للسلطة الزمنية، ودب الشقاق بين الرجلين. وظل بكيت عدة سنوات منفيا فى فرنسا ثم عاد إلى إنجلترا فى ١١٧٠ حيث اغتاله فى كاتدرائية كانتربرى أربعة من فرسان الملك وذلك حين سمعوه يقول : "أما من أحد يخلصنى من هذا الكاهن

المشاغب ؟"

قُدمت مسرحية إليوت الشعرية (لها ثلاث ترجمات عربية مختلفة) عن هذه الحادثة التاريخية لأول مرة فى عام ١٩٣٥ حين كان نجم هتلر يعلو فى ألمانيا، ومن ثم أثارت التساؤل عن مصير الأفراد الذين يعارضون ممثلى الدولة.

ويقول هولواى : "لست أظن أنى أستطيع أن أتماهى مع توماس بكيت ولكن ربما أمكننى أن أتماهى مع نضاله. فعندما كنت أسقفا صرت أنظر بعين الشك إلى كل سلطة، بما فى ذلك السلطة الروحية، لأنها فى كثير من الأحيان لا تكون خيراً من السلطة الدينية".

وهولواى الذى يبلغ من العمر أربعة وسبعين عاما ويشغل الآن منصب مدير مركز الفنون المعاصرة فى مدينة جلاسجو كان أسقفا لإدنبرة فى كنيسة اسكتلندا الأسقفية من ١٩٨٦ إلى تاريخ استقالته فى ٢٠٠٠. وقد كان موضع نقد شديد لآرائه المتحررة فى موضوعات الجنس والمخدرات.

ومن المقرر أن تُقدم المسرحية ست مرات فى كنيسة القديس بولس القديمة بمدينة إدنبره. وكان قد سبق لهولواى أن لعب نفس الدور فيها فى سبعينيات القرن الماضى.

رواية خيال علمى ناقصة ترى النور

تحت عنوان "كلمات آرثر كلارك الأخيرة – من وراء النجوم " كتب بول بيجنل فى صحيفة "ذا إندبندانت" البريطانية (الأحد ٦ يوليو ٢٠٠٨) مقالة عن آرثر كلارك كاتب قصص الخيال العلمى الذى رحل عن عالمنا فى ١٩ مارس ٢٠٠٨ ومؤلف قصة فيلم "٢٠٠١ : أوديسية الفضاء" والرجل الذى تنبأ باختراع الأقمار الصناعية ومحطات الفضاء وصاحب فكرة الحاسب الإلكترونى الذكى.

ومناسبة المقالة هى إن كلارك – بعد موته – ينوى أن يفاجئ العالم لآخر مرة بنشر آخر رواية كتبها وعنوانها "النظرية الأخيرة". وستصدر الرواية عن دار "هاربر كولنز" للنشر، وقد تولى إكمالها – إذ تركها كلارك ناقصة بسبب مرضه –

كاتب آخر – يحظى بالاحترام – من كتاب قصص الخيال العلمي هو فردريك بول.

وتصور الرواية خطة غرباء لغزو الأرض، وتعكس الصراعات بين نمور التاميل وحكومة سريلانكا حيث قضى كلارك سنوات من عمره. وفي ذلك يقول بول : "إنك لا تكتب قصصا علميا في فراغ : فأنت لا تستطيع أن تتجاهل الأمور الموجودة فعلا".

وقد عكف بول – بناء على طلب كلارك – على إتمام الرواية لمدة عامين قائلا : "إن كل شئ في الرواية إما قد اقترحه كلارك أو كتبه أو ناقشته معه".

ويُذكرنا هذا بأعمال أدبية سابقة تركها أصحابها دون أن تتم : رواية "آل واطسون" (١٨٠٣) لجين أوستين و"الغريب الغامض" (١٨٩٠) لمارك توين و"لغز إدوين درود" (١٨٧٠) لتشارلز دكنز و"القراصنة" (١٩٣٧) لإديث وارتون و"السيلماريليون" (١٩٧٧) لـ ج.ر. تولكن صاحب "سيد الخواتم".

بين سارتر وسيمون دو بوفوار

"علاقة خطرة : سيمون دو بوفوار وجان – بول سارتر" عنوان كتاب صدر حديثا في أقل قليلا من ستمائة صفحة لكارول سيمور – جونز . والعنوان ينظر إلى عنوان رواية الأديب والجندي الفرنسي كودرلو دي لاكلو "العلاقات الخطرة" (١٧٨٢).

وعلى صفحات مجلة "ذا سنداي تايمز" البريطانية (٦/ ٤/ ٢٠٠٨) كتب جريام روب عرضا لهذا الكتاب بدأه بقوله : في صيف ١٩٢٩ جلس أنبغ طالبين من طلبة الفلسفة في مدرسة المعلمين العليا (إيكول نورمال) قرب نافورة مدتشي في حدائق اللوكسمبورج في باريس. كانت سيمون دو بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦) قد عكفت على دراسة فلسفة لايبنتز، وهي الآن ترغب في أن تبهر صديقها الجديد جان – بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) بمعلوماتها عنه. كان يكبرها بثلاث سنوات وكانت شهرته بالذكاء والمقدرة الجدلية توقع الخوف في قلوب زملائه. وكان من المعروف أنه بدأ في وضع مبادئ فلسفة صارمة تقوم على الاعتقاد بأنه لزام على

البشر أن يخلقوا المعنى فى كون بلا معنى. وكان من المعروف أيضا أنه حضر حفلة طلابية تجرد فيها المشاركون من كل الثياب وأنه، لإسرافه فى الشراب، تقيأ على ناظر مدرسته. وفى ذلك الصباح، فى حدائق اللوكسمبورج، وقعت دو بوفوار تحت سحره الفريد. لقد كان جذابا فصيحا فكها ودميا (ذا وجه ضفدعى) على نحو يُسَمِر الناظر إليه. راح سارتر يستمع إلى آرائها المثيرة للشفقة عن "الخير" الترانسندتالى ثم قضى ثلاث ساعات يمزق فيها فلسفتها هذه إربا إربا.

هكذا بدأت واحدة من الصداقات الفريدة فى تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن العشرين. لقد غدت دو بوفوار شريكة حياة سارتر فى علاقة مفتوحة (عرض عليها الزواج ولكنها رفضت الفكرة بوصفها من بقايا المؤسسة البورجوازية العتيقة). واتفقا على أن تكون علاقتهما حرة تسمح بانغماس كل طرف فى علاقات أخرى تروقه. وهذا ما كان. وكانت خطابات سارتر الغرامية إليها خليطا غريبا من الفلسفة الأكاديمية والرومانسية والقصص العلمى. إنه يقول لها مثلا فى أحد هذه الخطابات : "نحن وعيان اختلطا فى واحد، طافيا.. بين الأرض والسماء، وبدنان صغيران أشبه بإنسان آلى (روبوت)". وكثيرا ما كان بدناهما يفترقان، مما كان مدعاة لحزن دوبوفوار، فقد اشتغل كل منهما بتدريس الفلسفة فى بقعة مختلفة من فرنسا، ثم حان الدور على سارتر ليؤدى الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الثانية، وقضى تسعة أشهر أسير حرب فى أيدى الألمان. وحتى عندما كانا يلتقيان لم يكن الإنسان الآلى الذكر يصنع الكثير من أجل إرضاء رغباتها الحسية، تلك التى وصفتها بتفصيل – كاد يشفى على الفضيحة – فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٩). كان الجنس عندها أشبه بموجة من أمواج المحيط لا تقاوم. أما عند سارتر فكان أشبه بجراحة "فيها متعة ضئيلة – بالغة الضآلة – فى النهاية".

وقد ملأت علاقات غرامية وجنسية عارضة الفراغ بين لقاءاتهما. كان لسارتر حريم كامل من النساء، بينما دخلت دى بوفوار فى علاقات مع رجال آخرين (كالروائى الأمريكى نلسون ألجرن) وبعض ممارسات سحاقية. وأحيانا

كانت تشترك مع سارتر فى مضاجعة بعض المراهقات. وحافظ الاثنان على عهدهما أن يلتزما بالصراحة الكاملة وأن يروى كل منهما للآخر مغامراته خارج نطاق ارتباطهما. ودام حبهما حتى النهاية، لمدة نصف قرن، رغم ما تخلله أحيانا من غيرة جنسية وسمعة سيئة لدى الأوساط الدينية والمحافظة. وقد كتبت دو بوفوار عن سارتر بعد رحيله : "إن موته يفصل بيننا . وموتى لن يعيد جمع شملنا. هكذا هو الحال. لكن يكفى أن حياتنا كانتا فى تناغم كل ذلك الزمن الطويل".

من الصعب على أى امرئ أن يكتب سيرة سارتر ودو بوفوار فقد كان ذكاؤهما المتفوق على ذكاء الآخرين يحول دون إمكانية الغوص فى أعماقهما. ويروى أحد طلبة سارتر – حين كان هذا الأخير يقوم بتدريس الفلسفة فى إحدى مدارس الليسيه – أن سارتر كان يدخل الفصل وعلى وجهه علائم "غثيان" ثم يحدق فى وجوه تلاميذه وبعد صمت خمس وأربعين ثانية يزأر قائلا : "كل هذه الوجوه، وما من لمعة واحدة من ذكاء!". لقد كان سارتر ودو بوفوار أشبه بفولتير وهوجو القرن العشرين.

كوّن سارتر أثناء حياته عددا من العداوات لا تقل كثرة عن عدد معجبيه. آمن بضرورة الالتزام السياسى، وانحاز – ومعه دو بوفوار – إلى صف اليسار دون أن يلتزم دائما بمبادئ رفاقه من الشيوعيين . وهذا التحول الجرئ عن مبادئ وجوديته العدمية الباكرة قد بدا لكثيرين أشبه بالخيانة أو النفاق، ولكنهما لم يكونا قطعا انتهازيين. لقد وقفا ضد حرب بلادهما الاستعمارية فى الجزائر وضد أساليب التعذيب التى كان يمارسها الجيش الفرنسى ضد المناضلين الجزائريين – جميلة بوحريد، جميلة بوباشا، إلخ.. – وكادا يتعرضان من جراء مواقفهما هذه للاغتيال على أيدى إرهابيين يمينيين.

لم يكن الاثنان يخلوان من قسوة ومن ميل إلى استخدام الآخرين لخدمة أغراضهما، وكانت بعض آرائهما السياسية مخطئة، كما نستطيع أن نرى الآن من منظور الزمن. وإلى أن غزا الاتحاد السوفيتى تشيكوسلوفاكيا ظل سارتر – مدفوعا

بكراهيته لسياسة أمريكا الخارجية – يغمض العين عن فظائع الشيوعية فى سيبريا والجولاج. ومن الطريف أنه وقع فى حب امرأة روسية أرسلها الروس لتتجسس عليه! هكذا نرى أن الفلاسفة الذين يحاولون تغيير العالم يمكن أن يقعوا فى أخطاء ! على أن سارتر ، مثل كامو، قد تمكن من أن يحتفظ باستقلاله الفكرى. وحتى عندما كان أسير حرب كتب وأخرج مسرحية عابثة عن مقاومة الفلسطينيين لاحتلال الرومان أرض فلسطين. ويقال – وإن لم يقم على هذا دليل – إن هذه المسرحية كانت من العوامل التى ساعدت على إطلاق سراحه، إذ مكنّت النازيين من أن يدعوا أن أسراهم كانوا يعاملون أحسن معاملة، وينعمون بتسلية من أعلى طراز !

عرف سارتر فى سنواته الأخيرة أمراض الشيخوخة وضعفها وهترها. دب إلى عينيه العمى، وعجز عن التحكم فى بوله، وكان يريق الطعام على ثيابه فى المطاعم. ومع ذلك ظلت دو بوفوار على ولاءها له، وسار فى جنازته – مشيعين تابوته إلى قبره – خمسون ألف شخص.

نافذة على الثقافة العالمية(٥)

مع فاى ولدون

ما الذى يسعد المرأة ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه كتاب صادر حديثا، يحمل هذا العنوان (وإن خلا من علامة الاستفهام) من تأليف الروائية البريطانية المعاصرة فاى ولدون. والإجابة عندها (معذرة إذا صدم كلامها طريقة تفكيرنا الشرقية) هى : الجنس، الشيكولاته، التسوق، الأصدقاء، الطعام، الأبناء.

كانت ولدون -حتى عهد قريب- من أكبر ممثلى النزعة النسوية فى الأدب الإنجليزى المعاصر، ولكنها مع الزمن (هى الآن فى السابعة والسبعين) بدأت تكفكف من غلوائها، وتنظر إلى الرجال بعطف أكبر، بل تنتقد الكثير من صفات بنات جنسها وسلوكهن. بل إنها - بعد إلحاد طويل - أصبحت تذهب إلى الكنيسة (وإن يكن لأسباب جمالية لا عقائدية، إذ راقها شكل الطقوس والصلاة!) وعُمدت على كبر.

ولدت هذه السيدة المثيرة للجدل فى ٢٢ سبتمبر ١٩٣١ فى مقاطعة وسترشير لأسرة أدبية الميول (كان جدها من ناحية الأم وأمها روائيين). وقضت السنوات الأولى من عمرها فى أوكلاند بنيوزيلندا حيث كان أبوها طبيبا. ولكنها فى سن الرابعة عشرة - بعد طلاق أبويها - انتقلت إلى إنجلترا مع أمها وشقيقة لها، ومن بعدها لم تر أباها قط.

تخرجت ولدون فى جامعة سانت أندروز باسكتلندا حيث تخصصت فى دراسة علم النفس والاقتصاد، وحصلت على درجة الماجستير فى ١٩٥٢ (فيما بعد - فى ١٩٨٨ - حصلت على درجة الدكتوراه فى الأدب من جامعة باث، وأعقبتها دكتوراه أخرى من جامعة سانت أندروز فى ١٩٩٢). انتقلت إلى لندن بعد أن حملت - دون زواج - وأنجبت طفلا. وسرعان ما اقترنت بمدرس يكبرها بعشرين عاما - لم يكن أبا طفلها - ولكنهما انفصلا بعد عامين من الزواج. واشتغلت فى مجال كتابة الإعلانات.

وفى سن التاسعة والعشرين التقت بتاجر عاديات تزوجته وأنجبت منه ثلاثة أطفال. وأثناء حملها الثانى بدأ تكتب للإذاعة والتلفزيون. وبعد ذلك بأعوام قليلة - فى ١٩٦٧ - نشرت روايتها الأولى وعنوانها "مزحة المرأة البدينة" ثم انخرطت فى نشاط أدبى متصل حتى يومنا هذا فأخرجت قرابة ست وعشرين رواية ومجموعات قصصية ومسرحيات ومقالات وأفلاما تلفزيونية وقصصا للأطفال. وأعدت لمحطة الإذاعة البريطانية فى ١٩٨٠ رواية جين أوستن المسماة "كبرياء وهوى". طلقت من زوجها فى ١٩٩٤ وهى الآن متزوجة من شاعر -نيك فوكس- وأستاذة للكتابة الإبداعية بجامعة برونيل.

ومن أهم روايات ولدون: صديقات (١٩٧٥) تذكرنى (١٩٧٦) شقيقات صغيرات (١٩٧٧) براكسيس (١٩٧٨) طفل الرئيس (١٩٨٢) حياة شيطانة وغرامياتها (١٩٨٣) رسائل إلى أليس: حول قراءة جين أوستن لأول مرة (١٩٨٤) قلوب الرجال وحيواتهم (١٩٨٧) قائد الفرقة (١٩٨٨) استنساخ جوانا ماى (١٩٨٩) يوتوبيا دارسى (١٩٩٠) ابتلاء (١٩٩٤) الاغتناء (١٩٩٢) قوة الحياة (وتقصد بها عضو الذكورة، ١٩٩٢) انفصال (١٩٩٥) أسوأ المخاوف (١٩٩٦) ليس لها أن ترحل (٢٠٠٦) ديكاميرون المتجع (٢٠٠٧). ولها سيرة ذاتية ظهرت فى ٢٠٠٢.

موضوعها الرئيس هو وضع المرأة فى المجتمع الحديث والقهر والاستغلال الذى تتعرض له من جانب المجتمع الأبوى الذكورى، وإن كانت لا تعفى النساء من المسئولية عما يصيبهن. إن العلاقات بين الجنسين عندها (كما يلاحظ الناقد آلان ماسى) ترمز إلى سياسات السلطة. وهى هجاءة ساخرة لاذعة، رصد النقاد ازدياد الحس بالمرارة فى أعمالها الأخيرة. أعمالها أشبه بملاءةٍ سوداء انقشعت عنها الأوهام، ولكن حس الفكاهة يخفف من قتامتها. وتتسم كتاباتها -كما يقول هارى بلاميرز- بسرعة لاهثة، وحيوية لا تقاوم، ونقلات سريعة لزاوية الرؤية.

ومن أفضل الدراسات النقدية عن ولدون بحث (باللغة الإنجليزية) ألقته

الدكتورة نادية الخولى – الرئيس الحالى لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة – فى مؤتمر للأدب المقارن عُقد بجامعة القاهرة فى ديسمبر ١٩٩٦، ثـم نُشرت أبحاثه فى مجلد يحمل عنوان "اللغة فى الأدب : منظورات إنجليزية وعربية".

تقول نادية الخولى فى بحثها المعنون "اللغة عند فاى ولدون : السلطة والمعنى" : إن عالم ولدون عالم نجد فيه أن الحب لا يدوم، والزيجات ليست سعيدة، والأمومة لا تجلب سكون النفس. الرجال عندها أنانيون غير منطقيين فى مطالبهم التى يفرضونها على زوجاتهم أو عشيقاتهم أو صديقاتهم، والنساء يتقبلن هذا لأنهن لا يردن تحمل تبعات الاستقلال عن الرجال.

وتعيد ولدون صياغة الأساطير وقصص الجنيات التى كتبها الأخوان جريم فى مطلع القرن التاسع عشر وحكايات شارل بيرو الفرنسى فى أواخر القرن السابع عشر (سندرلا، رايدنج هود الصغيرة ذات الرداء الأحمر، سنوهوايت، الجميلة النائمة، إلخ..) فشخصياتها النسائية راويات قصص مطبوعات، يمزجن بين الحقائق والأكاذيب، واهتماماتهن هى الاهتمامات النسائية التقليدية وإن اكتست ثوبا عصريا : الحب، الجنس، التنافس على الرجال، الزواج، الحمل والولادة، الأمومة، الأعمال المنزلية.

وللجوء ولدون إلى حكايات الجنيات وعنصر الفانتازيا (دون إهمال التفاصيل الواقعية الصغيرة) وظيفة محددة هى : الغوص على محتويات اللاشعور الجمعى، وبيان التشابه بين خبرات النساء بخاصة. وهذا العالم النسائى مشروط بمعطيات بيولوجية واجتماعية فى آنٍ، تتعاوره قوى السلطة والجنس والجهل والبراءة والذنب والخوف.

والعالم الحديث الذى تدور فيه أحداث رواياتها وأقاصيصها تحكمه الفروق الطبقية تماما مثلما كان الشأن فى عالم الحكايات الخيالية الذى أعقب عهد الاقطاع.

وفيما يلى نموذج من فن ولدون الروائى : مقتطف من روايتها المسماة

"صديقات" :

" كان كريستى هو الأعزب محط الأنظار فى ذلك العالم. فبينما كانت ثلوج الشتاء تنتشر فى كل مكان شهرا وراء شهر، ونصف أوربا يتضور جوعا، وقاذفات القنابل تحمل الغذاء لألمانيا بدلا من القنابل، والغاز يتضاءل إلى شعلة واهية، وأنوار المصباح الكهربائية تخفق، والغرباء يتجمعون مع بعضهم البعض طلبا للسلوى - كان كريستى يتلألأ أمام جريس كشعاع الأمل والرجاء. كان يبهرها كرمز للرجولة فى صراحته واعتداله (ولكن فى حدود الزواج فحسب، كان كريستى هو مطمح جريس، لم يكن يهمها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب من حولها، لا شئ من هذا، كريستى وحسب. كانت تحبه . أجل، تحبه كل الحب. كانت دقات قلبها تتسارع عند رؤيته، وتلتهب أحشاؤها بالشوق، بيد أنها لن تستسلم لأحضانه ولا يمكنها أن تفعل ذلك، وهو يصطحبها فى قاربه، فى غاية التهذيب (أجل، إنه يحسن ركوب البحر) وتسلق الجبال، حيث يكون أقل تهذيبا (أجل، إنه يحسن التسلق) وهو يعرض أن يشترى لها شقة (أجل، إن معه ما يمكنه من ذلك) ولكنها لا تقبل ذلك، لا أريد مجوهرات، شكرا يا كريستى، لا أريد ساعات يد، لا أريد هدايا، لا أريد رشاوى يا عزيزى"

(ترجمة ماهر البطوطى)

يرد هذا المقتطف فى كتاب الناقد البريطانى المعاصر ديفد لودج "الفن الروائى" حيث يعلق الناقد على التقنيات المستخدمة هنا : الإيقاع السردى المحموم، حيوية الأسلوب، التوالى السريع للصور على طريقة المونتاج السينمائى. ويقول لودج عن حبكة الرواية، واضعاً المقتطف فى سياقه :

"تقص رواية "الصديقات" أحوال ثلاث نساء خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، مع التركيز على تجاربهن الجنسية والزوجية، على خلفية من العادات الاجتماعية التى تتغير بسرعة، وهى تصور النساء عموما بوصفهن ضحية لا حيلة لهن لغرائزهن وقلوبهن، يشتقن إلى الأزواج

والمحبين حتى لو لم يلقين منهم إلا الإساءة والخيانة. ويُصور الرجال أيضا كضحايا لا حيلة لهم لأنانيتهم وشهياتهم الجنسية، بيد أنهم، وهم بطبيعتهم ميالون للتنقل بين النساء، قد استفادوا من الانفتاح الأخلاقى الذى طرأ على المجتمع أكثر من استفادة الشخصيات النسائية" (ديفيد لودج، الفن الروائى، ترجمة ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢).

قرد أونيل الكثيف الشعر

"ذا يوجين أونيل رفيو" اسم دورية أمريكية تصدر عن جامعة سفوك ببوسطن، وتتخصص فى نشر الدراسات عن الكاتب المسرحى الأمريكى الكبير. وقد حوى عددها الأخير (المجلد ٣٠/ عام ٢٠٠٨) عددا من المقالات : عن مسرحية "فاصل غريب"، والميراث المأسوى والتعبير المأسوى فى مسرحية "رحلة النهار الطويلة إلى الليل"، والإشارات الأدبية فى هذه المسرحية ذاتها ، ومحاكاة بنجامين دى كاسيرز الساخرة لمسرحية أونيل" أيام بلا نهاية" إلى جانب عدد من عروض الكتب والتعريف بالعروض المسرحية الحديثة لأعماله : "الرائد" على مسرح مترو بوليتان بمدينة نيويورك، "قمر لأبناء السفاح" على مسرح بروكس أتكنسون بمدينة نيويورك، "خذنى معك" على مسرح "آيريش ريرتوار كمبانى" بمدينة نيويورك، إلى جانب دراسة طويلة فى حوالى أربعين صفحة من قلم إريكا رندل تحمل عنوان "جحيم القرد الكثيف الشعر الإنسانى المذهب : المسرحية والتطور فى ملهاة الحياة القديمة والحديثة لأونيل" سأتوقف عندها هنا، ولكنى أذكر قبل ذلك شيئا عن المسرحية.

"القرد الكثيف الشعر" مسرحية تقع فى ثمانية مشاهد، الشخصية الرئيسية فيها تدعى يانك، وهو وقّاد يعمل على ظهر إحدى عابرات المحيط التى تقلع من نيويورك عبر الأطلنطى. ويعمل الوقاد وزملاؤه فى ظرف شاقة غير إنسانية إذ يقفون أمام فتحة الفرن الذى يقذفون بالفحم فى جوفه ويعانون من الحرارة القائظة وضيق المكان وتكدس الأبدان حتى ليغدو قاع السفينة -حيث يعملون- أشبه

بسجن محكم القضبان أو قطعة من الجحيم. ولكن يانك يعتز بالعمل الذى يقوم به إلى أن تحل بالسفينة فتاة أرستقراطية شاحبة مدللة تدعى ميلدرد دوجلاس، وهى ابنة رئيس اتحاد الصلب ومالك السفينة. وحين تهبط إلى فتحة الفرن - مخفورة بمهندسين- ترتاع لمنظر يانك الأغبر من غبار الفحم ويكاد يغشى عليها إذ تجده أشبه بغوريللا أو قرد كثيف الشعر فتصرخ متراجعةً واصفةً إياه بأنه "وحش مفترس".

وتكون هذه لحظة فارقة فى حياة يانك إذ يشعر بأن لا كرامة له وأنه قد أهين فى رجولته - بل فى إنسانيته ذاتها - وجرح جرحا قاتلا على يدى هذه الفتاة التافهة، فيقسم على الانتقام منها، ومن كل الطبقة الرأسمالية التى تمثلها. ويعتدى بالضرب على سيد أبيض بدين فى الشارع الخامس بنيويورك فيقبض عليه البوليس ويحكم القاضى بإيداعه سجن جزيرة بلاكول لمدة ثلاثين يوما على سبيل التأديب. ويسمع بوجود منظمة للدفاع عن حقوق العمال ضد الرأسماليين المستغلين تدعى "منظمة العمال الصناعيين فى العالم" فيتجه إليها كى ينضم إلى صفوفها ولكنهم ينظرون إليه بشك، خشية أن يكون جاسوسا مدسوسا عليهم من خصومهم، ويخبرونه أنهم منظمة تعمل فى العلن بهدف إزالة الفوارق الاجتماعية بين الطبقات من خلال القنوات الشرعية، ولكنه يقول إنه يريد إزالتها بالديناميت. ويحتد النقاش بينه وبين مسئولى المنظمة فيلقون به إلى الشارع.

ولا يبقى أمام يانك إلا أن يذهب إلى بيت النسانيس فى حديقة الحيوان، حيث يقف أمام قفص الغوريللا التى شبهوه بها، ويتماهى بها فيخاطبها مخاطبة الأشقاء أو حديث الندللند. ومما يقوله لها :

"إنك تستطيع أن تجلس وتحلم بالماضى والغابات الخضر والأحراش وبقية هذه الأشياء. هناك تستطيع أن تنتمى وهم لا يستطيعون . هنالك تكون أنت الأصيل وهم لا يكونون . هناك تستطيع أن تضحك منهم فأنت بطل العالم، أما أنا فليس لى ماض أفكر فيه ولا مستقبل أحلم به، بل الحاضر فقط.. وهو شئ غير

أصيل".

ويفتح يانك قفص الغوريللا بمخلاع كان قد أخفاه بين طيات سترته ويمد إليها يده مصافحا فتسيئ فهمه وتكون فى ذلك نهايته :

"يتهيج الحيوان فجأة لسبب ما، ربما كان لهجة يانك الساخرة، وفى قفزة واحدة يمد يديه الهائلتين حول يانك فى عناق قاتل. تسمع طقطقة تكسير وتحطيم الضلوع، وصيحة متحشرجة من يانك ولكنها لا زالت ساخرة . هيى، لم أقل لك قبلنى! يترك الغوريللا الجسم الهشيم يتزلق إلى الأرض ويقف عليه حائرا متدبرا، ثم يلتقطه ويلقى به فى القفص ويغلق الباب ويدلف من اليسار مهددا فى الظلام. يتصاعد من الأقفاص الأخرى ضجيج هائل من الصراخ الخائف والصياح المتقطع ثم يتحرك يانك متأوها وهو يفتح عينيه. ويسود السكون".

وقد ترجم المسرحية إلى العربية جلال العشرى، وراجعها حسن محمود، وقدم لها د. رشاد رشدى وصدرت فى سلسلة "روائع المسرح العالمى" عام ١٩٦٢ (للمسرحية ترجمة أخرى تحت عنوان "الغوريلا" بقلم د. محمد إسماعيل الموافى فى سلسلة "من المسرح العالمى" الكويتية، أول فبراير ١٩٨١، ولكن مقتطفاتى السابقة مأخوذة من الترجمة الأولى).

وفى مقدمته الممتازة للمسرحية يذهب رشاد رشدى إلى أن موضوع المسرحية هو حاجة الإنسان إلى الانتماء : فيانك بعد أن فشل فى الانتماء إلى عالم الإنسان يقرر أن ينتمى إلى عالم الحيوان. ويورد رشاد رشدى مقتطفا من خطاب أرسله أونيل سنة ١٩٢٤ إلى جريدة "نيويورك هيرالد تريبيون" وفيه يقول :

"إن القرد الكثيف الشعر إنما هو رمز للإنسان الذى فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة، هذا الانتماء الذى كان يتمتع به قديما كحيوان والذى لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روحى. وهكذا يجد الإنسان نفسه يقف فى الوسط بين الأرض والسماء، مفتقدا لهذا الشعور بالانتماء، وهو يحاول أن يستعيد السلام ويتلقى طيلة محاولته ضربات من كل من الأرض والسماء".

وفى دراستها المفصلة تذهب إريكا راندل إلى أننا لكى نفهم المسرحية نحتاج إلى رؤيتها فى منظور الرحم الثقافى الذى ولدت منه : إنها ثمرة نظريات داروين التى أقامت صلات وثيقة بين الإنسان والقرد - بوصفهما أبناء عمومة - وشخصية طرزان، مخالط القرود، التى ابتدعها الكاتب الأمريكى إدجار رايس بوروز فى ١٩١٢، وتحولت إلى مسرحية قدمت على أحد مسارح برودواى فى سبتمبر ١٩٢١.

وقد قدمت مسرحية أونيل لأول مرة فى مدينة نيويورك فى مارس ١٩٢٢ (انتهى أونيل من كتابتها فى ١٩٢١) ولاقت استقبالا طيبا ثم انتقلت إلى برودواى فى ابريل ١٩٢٢ حيث عرضت على مسرح بليماث ١٢٧ مرة.

وتقف المسرحية (كانت فى الأصل قصة قصيرة كتبها أونيل) إلى جانب أعمال أدبية أخرى من عصرها يتجاور فيها الإنسان والقرد مثل : "أنباء عن شاب مثقف" (١٩٠٠) لمؤلفها أ.ت.أ.هوفمان و"تقرير مقدم إلى أكاديمية" (١٩١٧) لفرانز كافكا، و- فى فترة لاحقة- "القرد والجوهر" (١٩٤٨) لأولدس هكسلى. كذلك تنم مسرحية أونيل على تأثره بأعمال جاك لندن ورديارد كبلنج وكان بها مولعا. ووراء هذا كله شخصية كاليبان - المسخ المشوه - فى مسرحية شكسبير "العاصفة".

ويتردد فى مسرحية أونيل ذكر تمثال "المفكر" لرودان (١٨٤٠-١٩١٧) الذى يمثل رجلا مستغرقا فى التفكير وكأنما يشير إشارة ساخرة إلى أن الإنسان الذى يمتاز بالعقل - أعلى ملكة تميزه عن سائر المخلوقات - قد ارتد هنا إلى الوراء إلى وضع أجداده من القردة. إنه تطور دارويني معكوس !

وقد جنح النقاد - بعامة - إلى اعتبار مسرحية أونيل مأساة حديثة على نحو ما استوحى أونيل - فى "الحداد يليق بإلكترا" و"رغبة تحت أشجار الدردار" و"الإله العظيم براون" وغيرها - مآسى شعراء المسرح الإغريقى القدامى وأضفى عليها صبغة عصرية تحمل ميسم فرويد وسترندبرج ونتشه وأضرابهم. وقورنت مسرحيته بـ "أوديب ملكا" لسوفوكل و"عطيل" لشكسبير و"أشباح" لإبسن. ولكن أونيل ذاته دعا المسرحية - ربما نصف ساخر - "ملهاة عن الحياة القديمة والحديثة من

ثمانية مشاهد".

وخالف أونيل توصية نقاد الإغريق واللاتين القدامى ألا تقدم مشاهد القتل أو العنف أمام النظارة ("لا تدع ميديا تقتل أبناءها على خشبة المسرح .." إلخ) إذ صور انقضاض الغوريللا على بطله وفتكها به فى مشهد عنيف دامٍ.

الكرة الأرضية من بعدنا

ضم ملحق الثقافة الذى يصدر مع جريدة "ذا سندى تايمز" البريطانية (١٩/ ٢/ ٢٠٠٨) عرضا لكتاب عنوانه "الأرض من بعدنا : أى ميراث سيخلفه البشر فى الصخور؟" من تأليف يان زالاسوتش (الناشر : مطبعة جامعة أوكسفورد). وتصحب المقالة لقطة – تغلب عليها درجات من اللون الأحمر وكأننا بإزاء شفق دامٍ – من فيلم "كوكب القرود" (١٩٦٨) تصور الممثل تشارلتون هستون جاثيا على ركبتيه على رمال المحيط أمام تمثال الحرية عند مدخل نيويورك – أو ما كان نيويورك – وقد طمرت الرمال التمثال حتى أعلى الخصر.

والسؤال الذى يطرحه الكتاب – وعرضه بالتبعية – هو : ما الذى سيبقى من الجنس البشرى ومدنه وتاريخه وثقافته بعد مائة مليون سنة من الآن؟ وجواب زالاسوتش – وهو جيولوجى بجامعة ليستر البريطانية ومن المتخصصين فى علوم المستقبل : لن يبقى الكثير.

إن ٩٩٪ من الأنواع التى كانت موجودة قديما على سطح الكرة الأرضية (مع الإقرار بأن هذا مجرد تخمين من جانبنا) قد انقرضت اليوم دون أن تخلف أثراً، تقريبا، فلماذا ننتظر أن يكون مصيرنا مختلفا؟ يعتقد المتفائلون أننا ستتمكن من إطالة عمر الإنسان مع نهاية هذا القرن الواحد بعد العشرين، ولكن علماء آخرين يرون أن هذا القرن قد يكون آخر قرون النوع البشرى. وتتفق الطائفتان على أمر واحد : إننا نحيا فى عصر فريد أهم سماته هى ارتفاع درجات الحرارة على الأرض، وارتفاع منسوب مياه البحار، وذوبان الجليد الذى يكسو البحار والمحيطات، والانفجار السكانى، وتجدد انتشار الأسلحة النووية، وكلها أمور ترجح وجهة نظر المتشائمين.

هب إذن أن نوعنا البشرى قد انقرض بفعل تغيرات مناخية أو حروب أو أوبئة. ولنتقدم بخيالنا فى الزمن مائة مليون سنة لنرى كيف يكون الحال : ستكون الرياح والأمطار وتآكل طبقات الصخور قد محت كل آثار الجنس البشرى. ستُضغط كل عواطف جنسنا وحماقاته فى طبقة جيولوجية قد لا تكون أشد سمكا من ورقة سيجارة أو تغدو مجرد ذرات إذ تمخض الأرض قشرتها مخضاً. قد تغدو الجبال محيطات أو يحدث العكس ولن يمكننا التكهن بما إذا كانت لندن أو لاهسا (عاصمة التبت) أولاس فيجاس ستُحمل إلى جحيم نارى أو أنها ستطمر برفق فى أعماق ضحلة لطبقات صخور رسوبية. وقد يتمكن علماء المستقبل - إن كان ثمة مستقبل - من أن يكشفوا، بمطارقهم الجيولوجية، عن آثار مدننا الحالية. سيتمثل الأثر الذى يخلفه النوع الإنسانى فى طبقة - ربما لا يتجاوز سمكها بضعة مليمترات - من طبقات صخور مكشوفة. فهل سينتبه علماء طبقات الأرض فى المستقبل إلى مثل هذا الأثر الضئيل؟ أجل، يقول زالاسوتش. فالتغيرات البيئية التى أحدثناها الآن، والتى ستقرر شكل المستقبل، لن تجعل هذه الطبقة من الصخور مجرد شريحة محشورة بين عصور تاريخية، وإنما ستكون علامة فارقة بين نوع من الكواكب وغيره من الأنواع. إن انقراض الأنواع بالجملة، وتغيرات مستوى المياه فى البحار، واتسام المحيطات بالحموضة، وتدمير الشعب المرجانية كلها تجعل من سيطرة الإنسان على هذا الكوكب مرحلة انتقالية قصيرة مآلها إلى الزوال مثلما زالت حقب جيولوجية سابقة.

إنه مشهد قاتم ومستقبل مظلم يفوق كل نبوءات هـ.ج.ويلز المتشائمة وغيره إلا أن تبادر البشرية إلى إنقاذ نفسها بالاحتكام إلى العقل ووقف سباق التسلح النووى وتلوث البيئة وزيادة السكان والاحتباس الحرارى. ولكن متى كانت البشرية - فى غمرة سكرها بخمر القوة والثروة واللذة - تلقى بالا إلى صوت العقل؟

رواية جديدة لجويس كارول أوتس

وتكتب جوان سميث عرضا لرواية جديدة من تأليف جويس كارول أوتس

وهى روائية أمريكية معاصرة ومن المرشحين لجائزة نوبل فى الأدب. ولدت أوتس فى مدينة نيويورك عام ١٩٣٨ وتلقت دراستها فى جامعة سيراكيوز وجامعة وسكونسن. اشتغلت بالتدريس فى ديترويت (١٩٦١-١٩٦٧) ثم غدت أستاذة للأدب الإنجليزى فى وندسور بأونتاريو . كانت أول رواية لها تحمل عنوان "بسقوط مرتجف" (١٩٦٤) وأتبعتها بعدة روايات وكتب أهمها : هم (١٩٦٩) ماريا : حياة (١٩٨٦) كنا آل مالفنى (١٩٩٦) بلوز القلب المحطم (١٩٩٩) منتصف العمر : رومانثة (٢٠٠١). ولها شعر ومقالات ونقد وعدة مجاميع قصصية منها : عجلة الحب (١٩٧٠) جناح الغراب (١٩٨٧).

تحمل رواية أوتس الجديدة عنوان : "شقيقتى ، حبيبتى : القصة الحميمة لسكايلر رامبايك" (الناشر : فورث إستيت، ٥٧٦ صفحة). والرواية قائمة على جريمة واقعية وقعت فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ اثنى عشر عاما : إنها مصرع جون بنيت رامسى، وهى طفلة فى السادسة من عمرها، انتخبت ملكة جمال أطفال، وقد اختفت من بيتها فى مدينة بولدر بولاية كلورادو، فى أول يوم بعد يوم عيد الميلاد عام ١٩٩٦ . وظُن فى بادئ الأمر أنها اختطفت من أجل الحصول على فدية أو شئ من هذا القبيل. وقد سارعت أسرتها إلى إبلاغ الشرطة، ولكن لم يعثر على جثتها إلا عندما كان أبوها - بمحض المصادفة - يفتش عن شئ فى بدروم المنزل. ولم يتم التعرف على قاتلها منذ ذلك الحين (ماتت أثناءه أمها بسرطان المبايض منذ عامين) بينما تأكدت براءة الأبوين من الضلوع فى مقتلها.

أثارت هذه الجريمة ضجة فى وسائل الإعلام الأمريكية إذ لفتت النظر - بين أشياء أخرى - إلى أن البنات الصغيرات صرن يستخدمن - على نحو يفسد براءتهن - فى مسابقات الجمال والإغراء، ويتعلمن طلاء وجوههن وأظافرهن بالأصباغ والمساحيق وارتداء ثياب النسوة الناضجات مما يثير غرائز المنحرفين الميالين جنسيا إلى الأطفال. وقد أنحى كثيرون باللائمة على الأبوين - والأم بخاصة - لمسئوليتهما عن ذلك فى حالة جون. ومنذ أعوام قليلة عادت قصتها إلى الظهور على صفحات

الجرائد وشاشة التليفزيون عندما أعلن أحد الميالين جنسيا إلى الأطفال مسئوليته عن قتلها، ولكن فحص الأطباء الشرعيين أثبت كذب دعواه، وأنها محض خيال فانتازى.

استوحت أوتس - وهى كاتبة جريئة لا تخشى الدخول فى مجادلات - هذه القصة فى كتابة روايتها الطويلة الحالية. وتُروى القصة على لسان شقيق فتاة لقيت مصرعها، وهو متعاط مخدرات فى سبيله إلى الشفاء من الإدمان، يتحدث بلغة المراهقين وأسلوبهم : "أنا، أنا الإبن "الباقى" من أسرة أمريكية سيئة السمعة، ولكن من المحتمل أنكم لن تذكرونى بعد عشر سنوات تقريبا من الآن". إن سكايلر رامبايك - وهذا اسم الشقيق - يروى قصة حياة أخته منذ سن الرابعة حتى مقتلها فى بدروم بيتهم بولاية نيوجرزى، بعد ذلك بعامين.

كانت بليس - شقيقة سكايلر - موهوبة فى الانزلاق على الجليد. وكانت أمها - بتسى - ملكة جمال سابقة قررت أن تحقق مطامحها فى شخص ابنتها ، فوجهتها إلى ممارسة الانزلاق على الجليد لتحرز فيها لقب البطولة. وتغدو بليس - مثل نظيرتها جون بنيت فى الحياة الواقعية - طفلة مشهورة تتلقى رسائل المعجبين، وتظهر صورتها فى الصحف المحلية.

تستخدم أوتس هذه المادة القصصية فى تصوير حياة الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة فى ضواحى المدن الأمريكية. إن بتسى ربة بيت تشعر بالوحدة، وزوجها زئر نساء لا تعدو حكمته الأبوية أن تكون تفوها بشعارات لا معنى لها أو إيراد مقتطفات يسيئ تذكرها. وبعد أن كانت الأسرة تلقى إعراضا من جيرانها الأوفر ثراء، وجدت نفسها - بفضل الإبنة اللامعة - فى قلب حياة اجتماعية حافلة بالمتع والأضواء. وتبرع أوتس فى تصوير شخصية الأم وهى مسيحية إنجيلية تحسب ذاتها دائما على صواب، وترى أن يسوع المسيح فى اتفاق تام مع كل ما تجهر به من آراء.

ولكن القصة هى أيضا قصة الإبن سكايلر حيث تصور أوتس - باقتدار - الأفكار والمشاعر الفوضوية لابن لم تكن الأسرة تريد إنجابه. لقد أصيب فى قدمه

أثناء ممارسته الرياضة، وخلّفه الحادث يعرج. وهو ينظر إلى أبويه بعين ناقدة، كما يرى – بوضوح – أن عكوف شقيقته على التفوق فى رياضة الانزلاق على الجليد محاولة منها للفوز باهتمام أبيها وأمها المنغمسين – كل بطريقته – فى الاهتمام بذاته.

هذه – فى نظر جوان سميث – رواية قاسية، مكتوبة بلا شفقة أو إسراف فى العاطفية. إنها تعليق وحشى على قطاع من الحياة الأمريكية. رواية باردة، شاطرة، طفيلية تقتات على حادث من الحياة الواقعية.

حياة وليم هازلت المعذبة

وأتوقف أخيراً عند مقالة – أرجأتها حتى النهاية لأتحدث عنها بشئ من التفصيل – عنوانها "على حافة العقل" من قلم جون كارى يعرض فيها كتابا عنوانه "وليم هازلت : أول رجل حديث" من تأليف دنكان وو (الناشر : مطبعة جامعة أكسفورد، ٥٨٥ صفحة).

هازلت – إلى جانب كولردج – هو أكبر النقاد الإنجليز فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. كان غزير الإنتاج كتب فى الفلسفة والاقتصاد والسياسة، وتأثر بإدموند بيرك وروسو وكولردج، وكان متحمسا لا ينثنى لأفكار الثورة الفرنسية ومعجبا بنابليون (ألف عنه كتابا ردا على كتاب السير ولتر سكوت ضد الضابط الكورسيكى الصغير الذى أصبح امبراطورا ترتجف لاسمه عروش أوربا المؤثلة). على أن راديكاليته السياسية لم تطغ على صواب أحكامه وعدالة ميزانه فقد كان معجبا، مثلا، ببيرك وسكوت رغم ميولهما الملكية المحافظة. وكان من أوائل من تبينوا عبقرية جوزيف وليم تيرنر فى فن التصوير، وإدموند كين فى التمثيل، وجون كيتس فى الشعر. وقد قارنه بعض النقاد (مرجريت ستونيك، و.و.روبسون) بجورج أورويل فى عصرنا، ودعاه هارى بلاميرز "الشاب الغاضب" فى زمنه، شأن جون أوزبورن فى زمننا. وممن ترجموا لحياته : ستانلى جونز، ب.ب. هاو (١٩٢٢)، م.ماكلين (١٩٤٤) هـ. بيكر (١٩٦٢).

ولد وليم هازلت (١٠ ابريل ١٧٧٨ – ١٨ سبتمبر ١٨٣٠) فى ميدستون

بمقاطعة كنت، وكان ابنا لقس من الكنيسة التوحيدية انتقل إلى بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية فى ١٧٨٣، وبعد ذلك بأربع سنوات عاد ليستقر فى وم بمقاطعة شرويشير. درس هازلت اللاهوت، استجابة لرغبة أبيه، فى كلية توحيدية بهاكنى، غير أن اهتماماته كانت فلسفية وسياسية أكثر منها لاهوتية. كانت نقطة التحول فى نموه الذهنى هى لقاؤه بكولردج فى ١٧٩٨، وقد وصف ذلك اللقاء فى مقالة من أفتن مقالاته : "أول معرفة لى بالشعراء". وسرعان ما درس الفن كى يغدو مصورا، ووجه اهتمامه إلى رسم الوجوه على الأخص، ولكن بالرغم من أن أمثال صديقه ج.نورثكوت - الذى كان حكما بالغ الجودة فى مسائل الفن - كانوا يؤمنون بأنه يملك من الموهبة ما يؤهله لأن ينجح فى الفن، فإنه لم يتمكن من إشباع حاجاته الفنية، وتخلى عن فكرة أن يصبح فنانا، رغم أنه ظل على الدوام محتفظا بحبه للفن. تحول إلى الأدب تحولا إيجابيا، وفى ١٨٠٥ نشر أول كتاب له "مقالة عن أصول الفعل الإنسانى" وأتبعه بعدة مقالات فلسفية وسياسية. حوالى عام ١٨١٢ غدا مخبرا صحفيا عن شئون البرلمان والمسرح لصحيفة "مورننج كورنيكال". فى ١٨١٤ صار من كتاب مجلة "إدنبره رفيو". فى ١٨١٧ نشر مجلدا من الصور التخطيطية الأدبية عنوانه "المائدة المستديرة". وفى تلك السنة ظهر كتابه الجدير بالإعجاب "شخصيات مسرحيات شكسبير" غير أنه هوجم هجوما عنيفا فى مجلتى "كوارترلى رفيو" و"بلاكودز مجازين" لأن آراءه الديمقراطية كانت مبغضة لديهما. دافع عن نفسه فى رسالة قاطعة عنوانها "رسالة إلى وليم جيفورد" رئيس تحرير مجلة "كوارترلى رفيو". أحسن أعماله النقدية عبارة عن ثلاث سلاسل من المحاضرات "عن الشعراء الإنجليز"، "عن كتاب الملهاة الإنجليز"، "عن الأدب المسرحى فى عصر الملكة إليزابث" وقد نشرت، على التعاقب، فى ١٨١٨ و ١٨١٩ و١٨٢٠. أعماله التى تلت تشمل "حديث المائدة" (١٨٢١-١٨٢٢) وفيه هاجم شلى و"روح العصر" (١٨٢٥) وفيه انتقد بعض معاصريه. بدأ يكتب ما كان ينتوى أن يجعله عمله الأدبى الأساسى، وهو ترجمة لحياة "نابليون بونابرت" فى أربعة أجزاء

(١٨٢٨-١٨٣٠). وبالرغم من أنه كتبه بمقدرة أدبية عظيمة فقد جسّد فيه آراء مكروهة من جمهرة القراء، ومن ثم لم ينجح الكتاب . كان آخر عمل له هو كتاب "حياة تيتيان" وقد ألفه بالاشتراك مع نورثكوت.

ويعد هازلت واحدا من أوفر النقاد الإنجليز أمانة وذكاء. وصف بأنه الرجل العادى العاقل وقد بلغ مستوى عاليا. أهم مبادئه النقدية، كما جهر بها، هى أن "النقد الحقيقى ينبغى أن يعكس لون العمل ونوره وظله وروحه وجسمه". لم يكن سعيدا فى حياته الخاصة. انتهى زواجه الأول، ذلك الذى عقده فى ١٨٠٧، بالطلاق فى ١٨٢٢، ثم افتتن افتتانا أحمق بابنة مالكة بيته، وصور هذه القصة فى كتابه "الحب الحر" (١٨٢٣). انتهى زواجه الثانى من مسز بريدجوتر بهجر زوجه له بعد فترة قصيرة من عقد قرانهما. والحق أنه كان ضحية طبعه الفريد الذى كان يجعله يتشاجر مع أغلب أصدقائه. غير أنه قلّ بين الكتاب من خلفّ للسلف إنتاجا فى مثل اطراد جودة إنتاجه (انظر معجم إفريمان للسير الأدبية : إنجليزية وأمريكية، وضع جون كازن، تنقيح د. براونتج، كتب بان، لندن ١٩٦٩).

يقول جون كارى : إن مجموعة أعمال هازلت تملأ اثنين وعشرين مجلدا. لقد كان ناقدا أدبيا وناقدا مسرحيا وفيلسوفا ومجادلا وكان كتابه المسمى " روح العصر" (وهو مسح لكتاب الحقبة الرومانتيكية ، أغلبهم معروف له شخصيا) يعد من الكلاسيات المحاطة بالتوقير. على أن اسمه قلما يُذكر اليوم، وليس من المحتمل أن يفوز بحب الكثيرين، فقد كان رجلا معذبا ممرورا ينظر باستهجان إلى أغلب الناس والأشياء.

لقد علمه أبوه - وكان قسا منشقا ذا آراء تشفى على الهرطقة - أن يكره كل المؤسسات، سواء انتمت إلى الكنيسة أو إلى الدولة، ولما كان المجتمع الإنسانى قائما على المؤسسات فقد كان هذا الشعور هو أول خطوة نحو ترسيخ شعوره بالتعاسة . لقد حيا قيام الثورة الفرنسية بحماس مشبوب، وكان يعبد نابليون، يملؤه الأمل أن ينتصر على بريطانيا ويغير دستورها وهو ما كان هازلت - الابن والأب - يطمحان إليه.

لا عجب أن كانت هزيمة بطله على يدى الدوق ولنجتون فى معركة وترلو ضربة قاصمة لهازلت. لقد ظل أسابيع لا يغتسل ولا يحلق ذقنه وكان يشرب حتى يثمل فى كل ليلة. وفى مراهقته كان شديد الإعجاب بوردزورث وكولردج وصذى، يسعى فى خطب ودهم، ويسعده أنهم يشاركونه حماسته للثورة الفرنسية. لكن عهد الإرهاب على يدى روبسبير وزملائه، وتزايد احتمالات أن يقوم الفرنسيون بغزو للجزيرة البريطانية، جعلت الشعراء الثلاثة يعيدون النظر فى مواقفهم وينقلبون على الثورة التى راحت تأكل بنيها. لقد أيدوا الإجراءات القمعية التى اتخذتها الحكومة البريطانية ضد من يُشتبه فى مناصرتهم للثورة الفرنسية، بل إن وردزورث تطوع فى إحدى فرق الجيش الإنجليزى ولكنها، لحسن الحظ، لم ترسل إلى ميدان القتال.

لم يغفر هازلت لهم ذلك قط. لقد عدهم خونة وركبهم بالسخرية والقدح. وحين كتب مراجعة لقصائد كولردج فى عام ١٨١٦ وصف قصيدة "قوبلاى خان" بأنها "شعر من لغو القول" وقصيدة "كرستابل" بأنها "خلو من أى قيمة". لقد كان يعلم فى قرارة نفسه أنهما من صنع شاعر عبقرى، ولكنه أراد أن يعاقب كولردج على تحوله السياسى.

كانت ضغائن هازلت عميقة الجذور، ولم تكن أسبابها سياسية فحسب. وفى عام ١٨٠٣ حدثت واقعة غريبة سممت إلى الأبد العلاقة بينه وبين أصدقائه. لقد كان ينزل ضيفا على كولردج فى بيته بكزويك، وقد خرج ذات مساء إلى المشرب القريب، حيث حاول أن يتعرف على فتاة ولكنها ردته ردا وقحا، فما كان منه إلا أن ألقاها على ركبته ورفع قميصها الداخلى وراح يضربها على عجيزتها، ثم فر عائدا إلى منزل كولردج. ولكن الأخبار جاءت بأن مجموعة من أهل البلدة كانت مقبلة على المنزل للاقتصاص منه. وتمكن كولردج وصذى من تهريبه، بسرعة، من كزويك إلى دف كوتاج حيث آواه وردزورث وزوده فى صباح اليوم التالى بمال وكساء كى يبتعد عن المنطقة.

ولما كان هؤلاء الشعراء الثلاثة قد أنقذوا حياته – على أرجح الاحتمالات –

فقد كان من المفروض أن يشعر نحوهم بالعرفان. ولكنه – على العكس من ذلك – شعر بأنه قد أُذل، وصار ينظر إلى نفسه على أنه ضحية لا جانٍ، وإلى من أنقذوه على أنهم يضطهدونه.

والأمر قريب من ذلك فى مسألة زواجه الأول. كانت زوجته شقيقة لمحام ناجح يدعى جون ستودارت، ولما كان هازلت صحفيا فقيرا، كثيرا ما تتراكم عليه الديون، فقد رتب ستودارت – كرما منه – راتبا سنويا للعروسين. وبدلا من أن يشكره هازلت على ذلك شعر بأنه "إذلال هائل" وكان ذلك من العوامل التى أدت إلى انهيار زواجه. لقد جازى هازلت من أحسن إليه بأن وصفه فى إحدى مقالاته الصحفية بأنه "شخص غبى، بلا عقل، سوقى" ووصف صحيفة "ذا تايمز" التى كان ستودارت يرأس تحريرها بأنها "مرحاض".

ومن العوامل الأخرى التى قوضت زواج هازلت ولعه بصحبة البغايا. كان يسمح لهن بالبيات فى منزله مما أثار الفضائح فى المنطقة وأحزن ابنه اليافع. ويبدو أن هازلت – الذى كان خجولا معقود اللسان فى صحبة الآخرين – لم يكن يجد إشباعا جنسيا إلا مع نساء يشعر أنه أعلى منهن طبقة اجتماعية. وقد وقع فى حب سارة ووكر – ابنة صاحبة بيته – حبا جنونيا. وكانت ترحب بقبلاته ومعانقاته ولكنها ترفض أن تتمادى معه إلى ما هو أكثر من ذلك. وقد أقنع زوجته بأن تطلب الطلاق منه، آملا أن يجعل هذا سارة توافق على الزواج منه، ولكنها ظلت تماطله فأفرغ شهوته المحبطة وغضبه فى كتابه المسمى "الحب الحر" وهو كتاب يجمع بين مشاعر الازدراء القائمة على الوضع الاجتماعى الطبقى والكراهية الجنسية والاستنكار الهستيرى. وعندما رفضت سارة يده فى نهاية المطاف أغرى صديقا له بأن ينتقل للسكنى فى بيت أمها بهدف إغواء البنت. وكان الصديق يعود إليه حاملا أخبار هذه الغزوة المتتواة، وهازلت يدون تطوراتها فى يومياته. لقد ظهر الصديق أمام سارة عاريا، وقبلها فى عدة مناسبات، ولكنه – فيما يظهر – لم يتمكن من أن يفوز منها بأكثر من ذلك.

كان نشر هذا الكتاب عملا مدمرا لسمعة هازلت. لقد انقضت عليه صحافة حزب التورى (المحافظين) - خصومه السياسيين - فاتهمته بالانحلال والمتاجرة بالأعراض، وقد مات فقيرا.

ويرى جون كارى أنه ليس ثمة ما يبرر دعوة هازلت بأنه "أول رجل حديث" : حقا لقد كان صحفيا جسد سلطان وسائل الإعلام فى العصر الحديث، ولكن من يوصف بالحديث لابد أن يكون ذا أفكار متصلة بعصرنا. وهذا ما فعله أسلاف هازلت : مونتنى ونيوتن وروسو. وهو - فى عصر هازلت - ما فعله وردزورث وروبرت أوين. أما هازلت - فى رأى كارى - فلم يصنع شيئا من ذلك.

أود - فى الختام - أن أضيف بضع كلمات عن حضور هازلت فى المشهد الثقافى العربى. فى مطلع العشرينيات من القرن الماضى كان أعضاء مدرسة الديوان - العقاد والمازنى وشكرى - يقرأونه ويفيدون من محاضراته وفصوله ومقالاته. ويسجل العقاد فى كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" هذا الدين لهازلت فيقول :

"كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره ويقرأونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملا فى وطنه مكروها من عامة قومه، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين".

وفى موضع آخر من كتاباته يقول العقاد :

"كنا نتلاقى على مائدة الأدب والمطالعة نقرأ ابن الرومى ونعارضه. نقرأ الجاحظ والشريف الرضى ونختلف فيهما. ونقرأ وليم هازلت ناقد الإنجليز الأكبر ونرفعه فى مكانة عليا فوق زمرة النقاد العالميين" (انظر د. عبد الحكيم حسان، "هازلت والعقاد"، مجلة "فكر وإبداع" يناير ٢٠٠٣، ص ١٣).

وممن كتبوا عن هازلت من أدبائنا ونقادنا وأساتذتنا الجامعيين : عبد الرحمن

شكرى (نظرات هازلت، المقتطف يناير ١٩٥١، وأعيد نشرها فى كتابه : نظرات فى النفس والحياة)، د. فائق متى اسحق (مذاهب النقد ونظرياته فى إنجلترا)، د. نظمى لوقا (محاضرات عن الشعراء الإنجليز، مجلة تراث الإنسانية ٥ نوفمبر ١٩٦٧)، أحمد أمين وزكى نجيب محمود (قصة الأدب فى العالم)، محمود الربيعى (فى نقد الشعر)، محمود محمود (فى الأدب الإنجليزى، ويتضمن مقتطفا من مقال هازلت "جهل المتعلمين").

ومن مقالات هازلت التى نقلت إلى العربية : "حجرة المريض" (ترجمة محمد بدران، مقالات مختارة من الأدب الإنجليزى) و "القيام برحلة" (ترجمة يونس شاهين، روائع المقال، تحرير هوستون بيترسون).

ومن كتب النقد المترجمة إلى العربية والتى تضم مادة عن هازلت : مناهج النقد الأدبى (العنوان الأصلى : مداخل نقدية إلى الأدب) لديفيد دتشز (ترجمة د.محمد يوسف نجم، ويتضمن مقتطفا من كتاب هازلت المسمى "حديث المائدة") وتاريخ النقد الأدبى الحديث : العصر الرومانسى لرينيه ويليك (ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد).

نافذة على الثقافة العالمية (٦)

رحيل مؤلف "الحديقة الجوراسية"

فى مايو ١٩٨٥ أصدرت سلسلة "روايات الهلال" رواية عنوانها "أكلة الموتى" من تأليف الروائى الأمريكى مايكل كرايتون وترجمة تيسير كامل، وهى رواية مستوحاة من رسالة الرحالة العربى ابن فضلان فى أدب الرحلات. وتصف الرسالة -كما يقول تقديم الترجمة- بلاد الروس والبلغار والأتراك وأصقاع الشمال النائية. وكان ابن فضلان أحد أفراد البعثة التى أوفدها الخليفة العباسى المقتدر إلى بلاد الصقالبة "الروس" لمساعدتهم فى مواجهة تحرشات دولة الخزر اليهودية.

ومنذ عهد قريب حملت إلينا وكالات الأنباء نبأ وفاة مؤلف هذه الرواية بالسرطان فى ٤ نوفمبر ٢٠٠٨ عن ستة وستين عاما. كتبت عنه جريدة "ذا تايمز" -كبرى الصحف البريطانية- فى ٦ نوفمبر تقول: لقد كان أكبر من مجرد كاتب للقصص العلمية التى بدأ بها حياته الأدبية. كان رمزا عالميا بفضل سلسلة الروايات المثيرة التى وضعها وتحولت إلى أفلام سينمائية عظيمة الحظ من النجاح.

لقد ترجمت أعماله إلى عديد من اللغات وبيع منها أكثر من ١٥٠ مليون نسخة، ونجح مسلسله المسمى ER على شاشة التلفزيون فكان يحرص على مشاهدته أسبوعيا الرجال والنساء، الكبار والصغار. وبلغت أرباحه من مؤلفاته أكثر من مائة مليون دولار فى العام. لكن هذا النجاح ما كان ليتحقق لولا ذكاؤه وبراعته. لقد عزف على أوتار خوف إنسان العصر الحديث من الدمار بالأسلحة النووية ومن اختراعات العلماء التى قد تقضى على الجنس البشرى.

وقد عُرف كرايتون أكثر ما عُرف بروايته "الحديقة الجوراسية" (١٩٩٠- وتحولت إلى فيلم فى ١٩٩٣) حيث يجمع بين صورة "العالم المجنون" -مثل فرانكنشتاين- ووحوش حقبة ما قبل التاريخ التى صورها السير آرثر كونان دويل فى روايته "العالم المفقود". نحن نجد هنا عالما أمريكيا يخلق عالما جميلا سرعان ما

يتحول إلى كابوس . وتنتقل عدوى الرعب الذى يصيب أسرته إلى القارئ أو المشاهد.

ولد كرايتون فى ٢٣ أكتوبر ١٩٤٢ فى مدينة شيكاغو ولكنه شب فى لونج آيلاند. درس العلوم الطبيعية فى جامعة هارفرد - بهدف أن يغدو طبيبا - وتخرج بتقدير امتياز فى ١٩٦٤ . جاء إلى إنجلترا فى ١٩٦٥ محاضرا فى الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) بجامعة كمبردج . حصل - فيما بعد - على دكتوراه الطب من جامعة هارفرد فى ١٩٦٩ ثم اشتغل فى معهد جوناس سولك للدراسات البيولوجية فى ولاية كاليفورنيا.

لكنه كان قد شرع فى كتابة الروايات منذ كان طالبا يدرس الطب. وقد نشر رواياته الأولى تحت اسمين مستعارين : جون لانج، وجفرى هدسن.

بدأ صيته منذ عام ١٩٧٠ حين أخرج رواية (تحولت إلى فيلم) موضوعها مرض قاتل يحمله إلى الأرض مسبار للفضاء - وذلك فى العام الذى أعقب نجاح الإنسان فى إرسال سفينة فضاء إلى القمر وفرحة الأمريكيين بسبقهم العلماء السوفيت فى أبحاث الفضاء بعد أن كان السوفيت هم السابقين.

نشر كرايتون بعد ذلك "سرقة القطار الكبرى" (١٩٧٥) "آكلو الموتى" (١٩٧٦) الكونغو" (١٩٨٠) "الكرة" (١٩٨٧) "حالة خوف" (٢٠٠٤). وفى رواية "آكلو الموتى" يعيد خلق ملحمة "بيولف" الأنجلو-سكسونية فى شكل ترجمة لمخطوط عربى من القرن العاشر الميلادى. ثم جاءت رواية "الحديقة الجوراسية" التى أخرجها على الشاشة البيضاء ستفن سبلبرج وأعقبها جزءان آخران.

وفى روايته المسماة "الفريسة" (٢٠٠٢) يستكشف حدود العلم القصوى ويخلق الإنسان سلسلة من الكائنات الجزيئية يريد بها أن تكون خدما له ولكنها تتحول إلى نقمة عليه. ويلاحظ أحد نقاد هذه الرواية (دون ماكليس فى مجلة "بوك"

يناير / فبراير ٢٠٠٣) أن هذه الرواية، كروايات كرايتون عموما، لا تنم على حذق يُذكر فى رسم الشخصيات أو إدارة الحوار ولكنها تملك صفة التشويق الذى لا يدع القارئ يضع الرواية قبل أن يتمها.

وآخر كتاب له - ويحمل عنوان "بعده" (٢٠٠٦) - يتناول واحدا من خيوطه الأثيرة : علم الوراثة، إذ يصور خطأ علميا تكون له آثار كارثية على السلوك الإنسانى.

وقد تزوج كرايتون خمس مرات، وخلف بقيد الحياة زوجته الخامسة وابنة من زواجه الرابع.

وعلى صفحات جريدة "ذا نيويورك تايمز" (٦ نوفمبر ٢٠٠٨) نجد نعيا آخر لكرايتون من قلم تشارلز ماجارث. ويذكر الكاتب أن كرايتون كان فارع الطول (ستة أقدام وسبع بوصات) وسيما على نحو لافت، موسوعى المعرفة ابتداء من الديناصورات حتى تكنولوجيا النانو مرورا بصالات الولائم فى العصور الوسطى. وكان فى كتابته أشبه بسايبورج يخرج روايات مسلية ولكنها شديدة التداخل. لن يدعى أحد - غيره، فيما يحتمل - أنها كانت أدبا عظيما ولكنها كانت ذات جاذبية عظيمة لقارئها.

وأغلب رواياته تقوم على تطوير صيغة بسيطة، فكرايتون - مثل عالم فى معمله - يُدخل شخصية جديدة فى عالمه الروائى ثم يروح يراقبها إذ تخرج عن الطوع، وتنطلق جامحة تدمر وتقتل. قد يكون التهديد بيولوجيا مثل الطاعون الذى يحمله الفضاء فى رواية "أندروميدا" (كوكبة المرأة المسلسلة فى علم الفلك) أو الديناصورات المهندسة وراثيا فى "الحديقة الجوراسية" وتكملتها "العالم المفقود". أو قد تكون المشكلة ممثلة فى كائنات بشرية كرجل الأعمال اليابانى المصمم على أن يسيطر على اقتصاد الولايات المتحدة الأمريكية فى رواية "الشمس تشرق"، أو المديرة الجشعة فى رواية "كشف".

وتعتمد روايات كرايتون فى إحداث تأثيرها على توليد رعشة خوف أو تشويق. وهذا ما يجعل القارئ يقلب صفحة بعد أخرى. ولكن الأهم من ذلك هو دقته فى تسجيل آليات تجاربه : التلاعب بالشريط الوراثى (دنا) فى "الحديثة الجوراسية" ، أو السفر فى الزمان، أو تكنولوجيا الغواصات فى رواية "الكرة".

كل سنة وأنت طيب

مسيو ليفى - ستروس !

فى ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٨ أتم عالم الأنثروبولوجيا الاجتماعية الفرنسي كلود ليفى - ستروس العام المائة من عمره. سن عالية قلما يبلغها أحد - خاصة إذا كان مفكرا شهد ما شهده عصرنا من أحداث يشيب لها الولدان - لكنها أعمار !

وليفى - ستروس هو أبرز ممثلى البنيوية فى عصرنا. والبنيوية - فى أبسط معانيها - حركة فكرية أوربية ظهرت فى مجال العلوم الإنسانية ثم امتد تأثيرها إلى نظرية الأدب وممارسة النقد. إنها تضرب بجذورها فى أبحاث عالم اللغة السويسرى فردنان دى سوسير وأعمال الشكلانيين الروس التى تزامنت مع ثورة أكتوبر ١٩١٧ الاشتراكية ومدرسة براغ فى ثلاثينيات القرن الماضى (رومان ياكوبسن ورفاقه). وكان من أكبر ممثلى النبيوية - التى اتخذت من فرنسا مركزا لها تنتشر منه إلى سائر الأقطار - رولان بارت وتزفتان تودوروف وجيرار جينيت.

تنظر البنيوية إلى أى ظاهرة ثقافية - ابتداء من الحكاية الشعبية ووصولا إلى قوائم الطعام فى المطعم أو الإعلانات - على أنها نتاج نسق دلالى أو شفرة، وتذهب إلى أن العلاقات بين عناصر هذا النسق هى ما يجعله ذا دلالة، أكثر مما هو الشأن فى العلاقات بين هذه العناصر وما ندعوه "الواقع". وكل شفرات الدلالة تحكمية، ولا سبيل لإدراك الواقع بدون شفرة. إن البنيوية - فى أصفى أشكالها - تحاول أن تحقق للثقافة ما تحققه الأجرومية للغة : أن تتعرف على القواعد والضوابط التى فى إطارها، وبفضلها، يؤكد المعنى ويوصل. وحين تُطبق على النقد الأدبى تضع

موضع السؤال الفكرة الشائعة القائلة بأن النص يعكس واقعا معطى بالفعل، أو أنه يعبر عن ذات المؤلف الفردية، ومن ثم فهى تعارض الافتراضات التجريبية والإنسانية النزعة التى سادت النقد الأدبى منذ عصر النهضة الأوربى حتى الأمس القريب. وتبلغ هذه الاتجاهات البنيوية ذروتها الراديكالية فى نظرية الأدب بعد - البنيوية على أيدى المحلل النفسى جاك لا كان والفيلسوف جاك دريدا. إن "التفكيك" النقدى الذى يمثله دريدا يرمى إلى أن يبين أن أى نص يدمر، حتما، ادعاءه أنه يقدم معنى محددا، ويؤكد دور القارئ فى إنتاج المعنى (انظر : رفيق أكسفورد إلى الأدب الإنجليزى، تحرير مرجريت درابل، طبعة ١٩٨٧).

لكن فلنعد إلى ليفى - ستروس. لقد ولد فى ٢٨ نوفمبر ١٩٠٨ بمدينة بروكسل عاصمة بلجيكا. درس القانون والفلسفة ثم تحول باهتماماته إلى الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) حين كان يحاضر فى جامعة ساو باولو بالبرازيل (١٩٣٤-١٩٣٩). وفيما بعد اشتغل فى "المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى" بمدينة نيويورك، قبل أن يغدو مديرا للدراسات بـ "المدرسة العملية للدراسات العليا" فى باريس (١٩٥٠-١٩٧٤) وأستاذاً للأنثروبولوجيا الاجتماعية فى الكوليج دى فرانس (١٩٥٩). كان تأثيره كبيرا فى علم الأنثروبولوجيا المعاصر إذ أرسى قواعد منهج جديد لتحليل الظواهر الجماعية كالقرابة والطقس والأسطورة. وفى كتابه الكبير المؤلف من أربعة أجزاء "أسطوريات" (١٩٦٤-١٩٧٢) درس الترتيب المنهجى الكامن وراء شفرات التعبير فى ثقافات مختلفة. وقد وصف جوناثان كلر هذا الكتاب بأنه "أشمل وأروع نموذج للتحليل البنيوى ظهر حتى الآن. إن عظمة هذا المشروع - وهو محاولة لجمع أساطير قارات أمريكا الشمالية والجنوبية بغرض إظهار علاقاتها وإثبات قواها الموحدة للعقل البشرى ووحدة منتجاته - يجعل منه عملا يصعب تقويمه أو حتى وصفه على نطاق ضيق" (كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام).

حصل ليفى -ستروس على عدد كبير من شهادات الدكتوراه الفخرية من

مختلف جامعات الغرب، واختير عضوا بالأكاديمية الفرنسية - مجمع الخالدين - منذ ١٩٧٣. وخلال العام الماضى (٢٠٠٨) بدأت دار النشر "جاليمار" تنشر أعماله مكرسة بذلك موقعه واحدا من كلاسيات الفكر فى القرن العشرين وذلك فى مكتبة "لابلياد". وتحوى هذه الطبعة شذرات من رواية شرع فى كتابتها عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية وتركها ناقصة، وهى تنم على تأثر بالروائى البولندى المولد الإنجليزى اللغة جوزيف كونراد، وتعد مزيجا من الدراما والفلسفة.

كان لفى - ستروس من قادة الفكر فى فرنسا فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. تأثر بروسو وماركس وفرانز بواس، وقال عن نفسه : "إن لى ثلاث معشوقات هن : الماركسية، والجيولوجيا، والتحليل النفسى!". ومما يدل على قوة حضوره فى المشهد الثقافى أن الشاعر الأمريكى روبرت لويل نظم قصيدة عنه عنوانها "ليفى - ستروس فى لندن". وأشارت إليه أجاثا كرستى فى روايتها "مسافر إلى فرانكفورت" (انظر مقالة د. أحمد أبو زيد عنه فى كتابه "الطريق إلى المعرفة" وإن أخطأ أبو زيد فدعا لويل بريطانيا وهو أمريكى).

كتب عنه باتريك ويلكن فى "ملحق التايمز الأدبى" (٢٩ أكتوبر ٢٠٠٨) : "إنه يجمع بين الغنائية والكثافة التحليلية". وأهم مؤلفاته هى : الأنثروبولوجيا البنائية (١٩٥٨-١٩٧٣) الأبنية الأولية للقرابة (١٩٥٨) المناطق المدارية الحزينة (١٩٥٥) الفكر الوحشى (١٩٦٢) الطوطمية اليوم (١٩٦٢) طريق الأقنعة (١٩٧٥).

وعند ليفى - ستروس أن الواقع مكون من ثلاث طبقات : الطبيعة، والمخ، والأسطورة. ويفصل بين هذه الطبقات طبقتان من العماء : الادراك الحسى والخطاب الاجتماعى. ويقول عن نفسه إنه أقرب إلى مادية القرن الثامن عشر منه إلى هيجل لأن قوانين عمل المخ تطابق قوانين الطبيعة.

وكثيرا ما قورن بفرويد : كلا الرجلين مُنظّر جسور طرح أفكارا موحية.

وكمثل فرويد، دحض الكثير من أفكاره، ولكن بنية عمله - ككل - خلفت أثرا لا يمحى فى الفكر الحديث، حتى ليقول جيمز ردفيلد : كما أننا نتحدث عن عصر توما الأكوينى أو عصر جوته فستتحدث الأجيال القادمة عن عصرنا على أنه عصر ليفى - ستروس.

وعلى غنى كتاباته بالأفكار الخصبة الثرية أرى أن أخصب هذه الأفكار هو التعارض الذى يقيمه بين الطبيعة والثقافة (النيئ والمطبوخ على حد تعبيره). ها هنا تعارض ثنائى أساسى كذلك الذى نجده بين القريب والبعيد، اليمين واليسار، فوق وتحت، إلخ... وهذا الاستبصار المفتاحى يمكننا من تفهم الكثير من الظواهر الاجتماعية بل من سبر أغوار العقل الإنسانى ذاته.

وجدير بالذكر أن ثمة كتابات جيدة باللغة العربية عن ليفى - ستروس ، وعن البنيوية بعامة، أذكر منها دون حصر مستقصٍ : مشكلة البنية (د.زكريا إبراهيم) آفاق الفلسفة (د. فؤاد زكريا) الطريق إلى المعرفة. (د. أحمد أبو زيد) البنيوية فى الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها (د.عبد الوهاب جعفر) موسوعة النظريات الأدبية (د. نبيل راغب) نظرية البنائية فى النقد الأدبى (د. صلاح فضل).

فضيحة فى أيرلندا :

فى رواية جيمز جويس "صورة فنان شاب" (١٩١٦ - ولها ترجمة عربية ممتازة من قلم ماهر البطوطى) مشهد تجتمع فيه أسرة الشخصية الرئيسية - ستفن ديدالوس الصغير - حول مائدة عيد الميلاد تحت الثريات المزدانة بأغصان اللبلاب. وتحت تأثير المشاعر الأيرلندية الحامية - على النقيض من البرود الإنجليزى - ترتفع درجة حرارة النقاش وتعلو الأصوات حين يرد اسم بارنل :

"صاحت دانتى فى غضب : - إذا كنا شعبا يتحكم فيه القسس فيجب علينا أن نفخر بذلك. إنهم عين الله، وقد قال المسيح عنهم " لا تمسوهم بأذى فإنهم قرة عينى".

فسأل مستر كاسي : ولكن أليس لنا أن نحب وطننا إذن ؟ أليس لنا أن نتبع الرجل الذى خُلق لزعامتنا؟

فأجابت دانتى : إنه خائن لوطنه، إنه خائن زانٍ. إن القسس على حق لتخليهم عنه، لقد كان القسس دائما أصدقاء أيرلندا المخلصين".

وعلى النقيض من دانتى، يبكى مستر كاسى بطله بارنل :

"بعد أن خلص مستر كاسى ذراعيه ممن كانا يمسكانه، أحنى رأسه فجأة على يديه وأجهش بالبكاء من الألم، وصاح بصوت مرتفع باك :

- أيها المسكين بارنل، يا مليكى الذى مات.

ويبكى بصوت عال مرير. وعندما رفع ستيفن وجهه الذى ارتسم عليه الهلع رأى عينَى والده وقد اغرورقتا بالدموع".

يومئ هذا المشهد إلى المشاعر القوية التى ظل اسم بارنل قادرا على استحضارها بعد سنوات من سقوطه المأسوى، وكيف أن الآراء انقسمت فى شأنه انقساما حادا ما بين ولى وعدو، وذلك فى قضية تلاقت فيها جداثل الوطنية والمال والجنس وكلها من أقوى محركات السلوك الإنسانى.

كان تشارلز ستيوارت بارنل (١٨٤٦-١٨٩١) زعيما وطنيا أيرلنديا من أسرة بروتسانتية أنجلو-أيرلندية. وكان عضوا فى البرلمان ومطالبا بالحكم الذاتى لأيرلندا. وفى قضية طلاق رفعها أحد زملائه المقربين - الكابتن أوشى - ثبتت عليه تهمة الزنا مع زوجة الكابتن. وهنا انقلب الرأى العام عليه بعنف، وتزعزع مركزه فى الحزب الأيرلندى، فمات بعدها كسير القلب.

تألبت القوى المحافظة - ومنها الكنيسة - على بارنل، ولم تجد فيه مغمزا - فقد كان نظيف اليد عزيز النفس - ولكنها وجدت إليه سبيلا من نقطة الضعف التى لا يكاد يخلو منها رجل : الضعف أمام إغواء المرأة. لقد هوى بارنل كيتى

(كاثرين) أو شى وارتبط معها بعلاقة لا يقرها الدين ولا القانون ولا العرف الاجتماعى (تذكر أننا كنا فى أواخر العصر الفيكتورى المتزمت آنذاك) فكان فى ذلك سقوطه.

واليوم يصدر كتاب جديد عن المرأة التى عشقها بارنل: إنه "حظ أيرلندا العاثر: حياة كيتى أوشى المضطربة" من تأليف إليزابث كيهو (الناشر : كتب الأطلنطى، ٥٨٦ صفحة) حظى بعدد من المراجعات فى الصحافة الأدبية البريطانية أتوقف هنا عند مراجعتين منها.

ففى مجلة "ليترارى رفيو" الشهرية (عدد مايو ٢٠٠٨) كتبت مارى كنى مقالة عنوانها "هوى بارنل" تقول فيها : إن قصة بارنل وكيتى هى قصة ارتباط عاطفى حار، وسوء تقدير للنتائج، ونقاط عمياء فى الخلق، ومشاكل مالية. لم تكن السيدة كاثرين أوشى – وهذا اسمها الحقيقى – قطعة ملتهبة من الإغراء الجنسى وإنما كانت سيدة محترمة، قوية الشخصية، مثقفة، واثقة بنفسها. وقد أصابت بارنل – الذى كان طبعه أقرب إلى البرود – فى مقتل.

والقصة الآن قد غدت معروفة. خلدها جويس فى روايته كما خلدها الشاعر الأيرلندى و.ب.ييتس فى إحدى قصائده ("زوج باع زوجته / وبعد ذلك غدر..."). لقد كان بارنل – الذى دُعى" ملك أيرلندا غير المتوج" – خطيبا مصعقا يكهرب مجلس العموم بخطبه البليغة، وكاد يفلح فى إقناع جلادستون– رئيس وزراء بريطانيا – بمنح بلاده الحكم الذاتى لولا أن مسار الأمور انعكس.

و حين انكشف أمر علاقته الطويلة بكيتى ثار غضب جلادستون، وانقلب حزب الأحرار على بارنل، وسحبت الكنيسة الكاثوليكية تأييدها لقضية استقلال أيرلندا. وعلت صيحة "فتش عن المرأة" تفسيرا لانهيار الحلم القومى.

وقد أوضح كونور كروز أوبرين – الذى كتب عددا من الدراسات عن بارنل – أن نساء أيرلندا المتدينات أنحين باللائمة على كيتى، وفى الوقت ذاته لمن

بارنل لأنه لم يتمكن من التحكم فى عواطفه. ومع ذلك فإنه لا بارنل ولا كيتى كان بالمنحل جنسيا. لقد أحب كل منهما صاحبه حبا حقيقيا عميقا. وكانت السيدة أوشى – كيتى كما كانت أسرتها تدعوها – متزوجة من الكابتن أوشى – عضو البرلمان عن مقاطعة كلير الأيرلندية. لقد كان زواجا طيبا فى سنواته الأولى، ولكن الأمور تغيرت حين التقت ببارنل.

تمكنت كيتى – فى البداية – من الجمع بين الرجلين فى حياتها، وسلكت سبيل الحذر تجنبا لأى فضيحة. لم يشك الزوج فى الأمر، ثم بدأ يشك، ثم قبل الوضع. وحين جُرحت كرامته (واحتاج إلى مال) رفع قضية طلاق على زوجته.

لقد كان المال هو محور هذه القضية المعقدة. فقد كانت لكيتى عمة غنية تمدها بالمال، وكان الزوج واقعا فى ديون. وكان بارنل – بدوره – فقيرا. ولو أنه كان أقل كبرياء، أو لو أنه استمع إلى نصيحة أسقف كورك له بأن يختفى فى فرنسا بضعة شهور حتى تهدأ الضجة، لربما ما حدث ما حدث. لكن الخلق والقدر – كما هو الشأن فى المآسى الإغريقية – اجتمعا على نسيج خيوط السقوط.

وفى "ملحق التايمز الأدبى" (عدد ٢٧ يونيه ٢٠٠٨) كتبت نورما كلارك – وهى أستاذة للأدب الإنجليزى بجامعة كنجزتون – مقالة عنوانها "حب ومال".

تقول الكاتبة إن كيتى – التى وصفت بأنها "واحدة من أكثر النساء نيلا للكراهية فى التاريخ الأيرلندى" – ظلت عشيقة لبارنك عشر سنوات قبل أن يتمكنا من الزواج. وقد دعاها جويس "تلك القحبة، تلك العاهرة الإنجليزية" (لم تطأ قدما كيتى أرض أيرلندا قط، ومن ثم كانت "إنجليزية" لا "أيرلندية").

كانت كيتى تنتمى – طبقيا – إلى النخبة الاجتماعية، وأسرتها تربطها وشائج بالأرستقراطية. ورغم أنها كانت تعيش بعيداً عن زوجها أغلب الوقت فقد كانت تلعب دور المضيفة فى الولائم التى يقيمها، وتمده بالمال. ومن خلال بارنل لعبت دوراً ما فى الحياة السياسية.

وحين توفيت بن – عمة كيتى – عن ثمانية وتسعين عاما، وجد الزوج – الذى كانت آماله معقودة على المال والترقى فى السلم الاجتماعى – أنه لم يعد لديه ما يفقده فبدأ يلعب دور الزوج المخدوع المطعون فى كرامته – وهو ما تعاطف معه الرأى العام – وطلب الطلاق.

وقد رحب بارنل بهذا الطلاق حتى يتمكن من الاقتران بمحبوبته. ولم يحاول أن ينفى عن نفسه تهمة الزنا. واقترن العاشقان، ولكن بارنل اضطر – عقب الزواج – إلى السفر إلى أيرلندا. لم تكن صحته على الدوام قوية، وقد بدأت الآن تتدهور. ومات بعد الزواج بأشهر قلائل عن خمسة وأربعين عاما. أما كيتى فعاشت بعده ثلاثين عاما وحيدة منسية وإن أصدرت فى ١٩١٤ ذكرياتها عن هذه التجربة تحت عنوان "تشارلز ستيوارت بارنل : قصة حبه وحياته السياسية". وقد نجح هذا الكتاب تجاريا وذلك – إلى حد كبير – لأنه ضم رسائل بارنل العاطفية البليغة إليها.

إنها قصة مؤثرة مليئة بالعبر ، تجمع بين قوة الإنسان وضعفه، وتشتبك فيها جدائل الشهوة والحب والخيانة والكبرياء والطمع المادى وضغوط العرف الاجتماعى. إنها فضيحة فى أيرلندا بمثل ما كانت زيجة محجوب عبد الدائم – بطل محفوظ الضد– "فضيحة فى القاهرة" فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضى.

فى المشهد الشعرى المعاصر

قضية التأثر والتأثير من القضايا المتجددة فى نقد الشعر، تتراوح الآراء فيها ما بين التحليل والتحريم. ثمة من يعدون التأثر بشاعر سابق داخلا فى باب السرقات الأدبية، وثمة من يرون فى ذلك ضربا من وقوع الحافر على الحافر. وثمة طائفة ثالثة – يمثلها الناقد الأمريكى هارولد بلوم صاحب كتاب "قلق التأثير" – ترى أن كل شعر إنما هو إعادة كتابة لشعر سابق وتقويم لمساره. فالشعر أشبه بطبقات جيولوجية يتراكم بعضها فوق بعض. إن قصائد الرومانتيكيين الكبار – بليك ووردزورث وشلى وبيرون وكيتس – إنما هى نسخ جديدة من شعر ملتن رمى فيها الشعراء اللاحقون إلى منافسة شاعر كبير سابق هو منهم بمثابة الأب. فالتمرد عليه

– هنا – أشبه بما يقوله فرويد عن رغبة الأب فى إخصاء ولده ورغبة الابن فى قتل أبيه والاقتران بأمه.

وخلال عام ٢٠٠٨ نظمت "جمعية الشعر" بلندن – بالاشتراك مع مجلس الفنون البريطانى – سلسلة من المحاضرات تحمل عنوان "تحت تأثير..." ألقاها ثلاثة شعراء معاصرين يتحدثون عن دينهم لشعراء أسبق.

ففى ٢٢ مايو ٢٠٠٨ تحدث روبرت منهنيك عن دينه لديريك والكوت، شاعر جزر الهند الغربية وصاحب جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٢.

وفى ٢٦ يونيه تحدث لمن سيساى عن دينه لشعراء ليفربول (برايان باتن وإدريان هنرى وروجر ماجو) الذين ازدهروا فى أواخر ستينيات القرن الماضى وجاءوا فى أعقاب موجة الخنافس فى الغناء، وكانوا يلقون شعرهم فى الندوات والحانات والميادين، مصحوبين عادة بالموسيقى، ويعبرون عن تمردهم على المؤسسات السياسية والاجتماعية وعلى نظام التعليم الرسمى. كانوا "مؤدين" يكتبون للأذن أكثر مما يكتبون للعين، وقد أخرجوا فى عام ١٩٨٣ ديوانا شعريا لكنه لم يصب النجاح الذى أصابته دواوينهم السابقة فى ١٩٦٧.

وفى ١٦ يوليو تحدث يانج ليان عن دينه للشاعر الأمريكى إزرا باوند.

ومن بين عشرات القصائد التى نشرتها الصحافة الأدبية الإنجليزية خلال عام ٢٠٠٨ اخترت ثلاث قصائد قصيرة أترجمها هنا.

ففى العدد ١٩٢ من مجلة Ambit (النطاق أو المدى) قصيدة عنوانها "كلام فى الأدب" للشاعر جيم بيرنز:

" ثمة أخطاء قليلة

فى كتابك"، هكذا قالت

وقلت أنا : " قد كان ثمة

أخطاء أكثر فى حياتى ".
"ومع ذلك " – قالت – " يمكنك
أن تصححها فى الطبعة القادمة "
فضحكت وقلت :
" أتظنين أنه سيكون ثمة قادمة ؟ "

وفى البيت الأخير إبهام مقصود : فهو يمكن أن يعنى : أسيكون ثمة طبعة قادمة؟ أو يعنى : أسيكون ثمة حياة أخرى بعد هذه الحياة الدنيا ؟

وفى مجلة "بويترى رفيو" (ربيع ٢٠٠٨) قصيدة عنوانها "سماء زرقاء" للشاعرة تشومان هاردى وهى كردستانية من العراق شبت فى العراق وإيران قبل أن تهاجر إلى بريطانيا فى ١٩٩٣ . وقد صدر لها ديوانان باللهجة الكردية وديوان باللغة الإنجليزية عنوانه "الحياة لنا" ٢٠٠٤) :

كانت عيناه ملآى بسماء زرقاء
وكانت شفتاه حلوتين من مذاق النبيذ.
يوم جعلنى قربنا أبكى
كانت عيناه ملآى بسماء زرقاء.
لا أستطيع أن أغير الأوضاع مهما حاولت،
فهو لن يكون لى قط.
كانت عيناه ملآى بسماء زرقاء
وكانت شفتاه حلوتين من مذاق النبيذ.

وفى صحيفة "لندن رفيو أوف بوكس" (١٩ يونيه ٢٠٠٨) قصيدة : عنوانها "الابن العليل" لبيل مانهاير، مدير برنامج الكتابة الإبداعية بجامعة فكتوريا فى ولنجتون، وصاحب عدد من الدواوين أحدثها ديوان "مرفوع" :

لأن شجرة كانت تلمس سحابة

اختبأت تحت فراشى. واختفى أخى تحت الأغطية.
ثم دخلت أمى الغرفة . اختبأت داخل رأسها.
كان أبى فى العالم الكبير مع بلطته.
أهو خليق أن يهاجم البيت هذه المرة، أم الشجرة وحسب ؟
"اخرجوا فورا" – هكذا نادى – "واخرجوا فرادى"
عندما كنت صغيرا، كان يجلسنى على ركبته.
كان يقرأ لى . كان يقرأ لى.

وأعود إلى مجلة Ambit السابق ذكرها لأنوه بقصيدة للشاعر جريام ممرى عنوانها "مسألة لباس قدم" وموضوعها عالم الطبيعة الرياضى العظيم ألبرت أينشتاين (١٨٧٩–١٩٥٥). يقول الشاعر :

هل سمعت

بمحاضرة أينشتاين فى كمبردج

دون جورب، وهو يلبس خفه (شبشبه) ؟

تستطيع أن تراها فى الصور الفوتوغرافية.

ويصور الشاعر أينشتاين – بشعره المهوش الذى وخطه الشيب – وهو يخط على السبورة بالطباشير معادلاته الرياضية الصعبة، متحدثا عن التسارع والجاذبية وأبعاد الكون الأربعة والزمكان :

إنه لا يأبه :
ما من حذاء آمن صلب يحميه.
إنه يبنى كونا بأكمله –
نجوم متفجرة
وانفجارات كبيرة

ولا حدود –
إذ يخطو عبره بشبشبه.

والواقع أن أينشتاين كان شخصية ثرية متعددة الجوانب. وأذكر هنا جانبا منه قد ظل مستخفيا طويلا وراء صورة العالم العظيم : جانب زئر النساء. وانظر فى هذا الصدد كتاب "ألبرت أينشتاين : حياته وغرامياته " لدنيس براين وترجمة د. رمسيس عوض من إصدارات المشروع القومى للترجمة.

نافذة على الثقافة العالمية (٧)

مع صمويل جونسون

الدكتور صمويل جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤) هو عقاد الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر : أعنى أنه – مثل العقاد – كان عملاقا فكريا، وأديبا عصاميا جبارا، والشخصية المهيمنة على الحياة الأدبية فى عصره. وكما كان العقاد – فى رأى لويس عوض – أشبه بهرقل الذى يحمل هراوته الشهيرة لكى يسحق بها الأفاعى والتنانين والمردة وكل عناصر الشر فى الحياة، كان جونسون أديبا مرهوب الجانب يحسب له الأدباء ألف حساب، لما عهدوه فيه من صرامة لا تعرف فى الحق هوادة، وعلم لا يسكت عن جهل، وخلق متين لا يرضى بأنصاف الحلول. وهو – إلى ذلك كله – رجل واسع العلم، محيط بآثار الأقدمين من إغريق ورومان، قوى العارضة، لاذع النقد، قلمه يحز ويؤلم ويدمى. ولو أنه صادف رجلا "ضيق الفكر مدرع الوجه يركبه رأسه مراكب يتريث دونها الحصفاء" كمصطفى صادق الرافعى لقال عنه ما قاله العقاد فى الفصل قبل الأخير من كتاب "الديوان فى الأدب والنقد" : "إيه يا خفافيش الأدب. أغثيتم نفوسنا أغثى الله نفوسكم الضئيلة، لا هوادة بعد اليوم. السوط فى اليد وجلودكم لمثل هذا السوط خلقت. وسنفرغ لكم أيها الثقلان فأكثروا من مساوئكم فإنكم بهذه المساوئ تعملون للأدب والحقيقة أضعاف ما عملت لها حسناتكم إن كانت لكم حسنة يحسبها الأدب والحقيقة".

كان جونسون ناقدا وشاعرا ومعجميا ولد فى مقاطعة ستافورد شير. التحق بجامعة أكسفورد ولكنه تركها دون الحصول على درجة علمية إذ حال الفقر بينه وبين إتمام دراسته. اشتغل بالتدريس دون نجاح ثم سافر إلى لندن فى ١٧٣٧ حيث اشتغل بالصحافة. ولمدة ثمانى سنوات عكف على وضع "قاموس للغة الإنجليزية" بمفرده، وأصدر مجلة تحلم اسم "ذا رامبلر" (الطوّاف) كما أخرج رواية فلسفية، من قبيل الحكايات الشرقية التى ذاعت فى القرن الثامن عشر ومطلع القرن الذى تلاه : راسلاس أمير الحبشة (١٧٥٩). أصدر أيضا مجلة عنوانها "ذى آيدلر" (المتبطل).

حصل على معاش ملكى مكنّه من تدبير أموره، وبرز فى الأوساط الأدبية والمنتديات. أخرج طبعة لأعمال شكسبير فى ١٧٦٥ وكتب عددا من المجادلات السياسية (كان محافظا عنيدا من حزب التورى) وقام برحلة إلى اسكتلندا مع الكاتب الاسكتلندى الشاب جيمز بوزول الذى دوّن فيما بعد سيرة "سام العظيم". وفى فترة لاحقة أخرج أهم كتاب نقدى له : "سير أبرز الشعراء الإنجليز" (١٧٧٩-١٧٨١) حيث كتب، جامعا بين السيرة والنقد الأدبى، عن ملتن وكاولى وبوب وجراى ودريدن ورتشارد سافدج ودنام ووالر وغيرهم. وله من القصائد : "لندن" و"غرور الأمانى الإنسانية" (وهى محاكاة للأهجية العاشرة من أهاجى الشاعر الرومانى جوفنال) فضلا عن مأساة شعرية بليدة، لم يحالفه فيها التوفيق، عنوانها "آيرين". وهو يعد - إلى جانب بوب - أهم ممثل المذهب الكلاسى فى عصره.

ومن أعمال جونسون المنقولة إلى اللغة العربية : راسلاس (لها ترجمتان ممتازتان لأستاذين كبيرين من أساتذة الأدب الإنجليزى : ترجمة لويس عوض، وترجمة مجدى وهبه بالاشتراك مع الأستاذ كامل المهندس). ونقل مهدى علام رسالة جونسون إلى اللورد تشسترفيلد (راعى الأدب الذى خذله حين كان بحاجة إلى عونه المادى والمعنوى ثم مد له يده حين لم يعد بحاجة إليه) بلغة عربية جزلة بليغة. ومن مقالاته المترجمة : مزايا السكنى فى علية البيت (محمد بدران - ولها ترجمة أخرى بقلم محمود محمود) الخجل (يونس شاهين).

وممن كتبوا عن جونسون (بالعربية أو بالإنجليزية أو بكلتا اللغتين) الدكاترة والأساتذة أحمد أمين وزكى نجيب محمود ومجدى وهبه ولويس عوض ومحمود المنزلاوى وفاطمة موسى- محمود وفائق متى اسحق وزاخر غبريال. وللدكتور نظمى لوقا مقالة ضافية عن كتاب بوزويل "حياة جونسون" فى مجلة "تراث الإنسانية" (٥ أبريل ١٩٦٣).

يقول عنه محمود محمود فى كتابه "فى الأدب الإنجليزى" (١٩٦٥) :

"كان دكتور جونسن رجلا غريب الأطوار، شاذ التصرف ، يميل إلى البدانة، مشعث الرداء، له حركات غريبة، وقحاق حديثه، يحب أن يفرض نفسه على سامعيه فرضا، كسولا تصيبه نوبات جنونية بين الحين والحين، يعتقد فى الخرافة، شديد القسوة فى حكمه على من لا يحب، يخشى الموت، ولكنه ورع قوى الإيمان والدين".

يتجدد الاهتمام بهذا الديكتاتور الأدبى فى يومنا هذا مع صدور كتاب عنوانه "سيرة صمويل جونسون" من تأليف بيتر مارتن (الناشر : ويدنفلد).

كان جونسون – كما يقول جيمز فرجسون فى مقالة له بملحق جريدة "ذا سنداى تايمز" (٢٠٠٨) – من أقبح الرجال منظرا فى تاريخ الأدب الإنجليزى : فهو أشعث أغبر ، قذر الملبس، جُمته (باروكته) لا تلائم رأسه، وحذاؤه دائما مهترئ. كان قصير النظر (تكاد عينه اليسرى أن تكون عمياء)، أصم، فى بشرته ندوب من أثر إصابته بدرن العقد الليمفية العنقية. وكان ضخم الجثة، عريض العظام، شرها فى الاقبال على الطعام، يمكنه أن يجرع سبعة عشر فنجانا من الشاى فى جلسة واحدة. ويقول جون هوكنز – الذى كان من أوائل من كتبوا سيرته – إنه بمجرد ظهور الشاى كان "يكاد يهذى". كان صوته خشنا، وضحكته أشبه بصيحة وحيد القرن !

وكان جونسون مضطرب الأعصاب، يخشى أن يصيبه الجنون. وإذ كان مبكر النضج جنح إلى تحدى معلميه فى المدرسة. ونظر لما عاناه من فقر لم يتمكن قط من أن يغفر لصديقه الممثل ديفيد جاريك أنه اغتنى بينما ظل هو فى مسغبة.

ولو أن جونسون لم يكتب حرفا فى حياته لظل - رغم ذلك- شخصية شائقة تستحق أن يكتب تاريخ حياتها. لكنه – بكتاباته- يشمخ على القرن الثامن عشر بأكمله وذلك – أساسا – بإخراجه قاموسه القائم على أسس تاريخية فى ١٧٥٥ . لقد كان شديد الثقة بنفسه، مؤمنا بالله وبالتثقيف الذاتى.

كان بوزول فى الثانية والعشرين من عمره حين التقى بجونسون لأول مرة فى

مايو ١٧٦٣ وذلك فى مكتبة يملكها توم ديفيز. وكان جونسون وقتها فى الثالثة والخمسين وقد خلف وراءه كل مؤلفاته المهمة باستثناء "سير الشعراء". وخلال السنوات الإحدى والعشرين التالية كرس بوزول وقته وجهده لتسجيل كل ما يصدر عن الأستاذ من أقوال وأعمال. وصدر كتابه "حياة صمويل جونسون" فى مايو ١٧٩١، بعد وفاة جونسون بستة أعوام، فكان آية من آيات فن كتابة السيرة، وأشهر كتاب فى بابه.

ومن النقاد المحدثين الذين كتبوا عن حياة جونسون وأعماله : و.ك. ويمزات، جيمز كليفورد، جون وين، روجر لونسديل، جوزيف ودكرتش، رتشارد هولمز، ولتر جاكسون بيت. ولكن الميزة التى يتسم بها كتاب بيتر مارتن، والإضافة التى تميزه عن سابقيه، هى إبرازه الجانب الإنسانى، قوة وضعفا، فى شخصية جونسون : غرابة أطواره، كآبته ، خرق حركاته الجسمانية، تقواه، سخاؤه.

ومواصلة لهذا الاهتمام بجونسون تنشر مجلة PN Review البريطانية (العدد ١٨١ - مايو - يونيه ٢٠٠٨) مقالة طويلة لبيتر ماكدونالد عن كتاب جونسون "سير الشعراء". ويركز كاتب المقالة اهتمامه على آراء جونسون فى جون ملتون الجمهورى نصير كرومويل والذى يقف فى آرائه السياسية من جونسون على طرف نقيض. وتوضح المقالة كيف أن نقد جونسون - على مضائه وعمقه - لم يكن يخلو من تحيزات دينية وسياسية واجتماعية، وهى نواحى قصور بشرية لا يكاد يبرأ منها إنسان، مهما حاول اصطناع الحيدة. أى الرجال المهذب كما يقول الشاعر الجاهلى الحكيم زهير بن أبى سلمى ؟

كافكا مختلف ؟

ما زال الكاتب التشيكى فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤) صاحب "المحاكمة" و"القلعة" و"أمريكا" يشغل الأذهان وذلك لما تنطوى عليه أعماله من دلالات مستخفية وقابليتها للتفسير على عدة مستويات : فلسفية ونفسية ودينية وميتافيزيقية وسياسية. ويقول الناقد الأمريكى فيليب راف :

"على المدى الطويل لم تفلح محاولات كافكا لسبر غور حياته النفسية فى أن تنقذه من مخاوفه التى دمرت أعصابه ولا من شعوره بالاحتقار الذاتى. وداوم على شجاره مع نفسه، وعلى خططه التى وضعها لعقاب هذه النفس. بل إنه فكر فى الانتحار قائلا " لقد حمل بلزاك عصا مكتوبا عليها هذا الشعار" إننى أحطم أى عقبة" ولكن شعارى هو " كل عقبة تحطمنى" ، وقد أثر تذبذبه المستمر بين الكتابة وبين عمله على صحته كثيرا، فعانى من نوبات الصداع والأرق، حتى هاجمه أخيرا مرض السل واضطره إلى قضاء عدة سنوات فى المصحات" (ماهر البطوطى، رواة وروائيون من الشرق والغرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١، ص ١١٢).

ويقول ناقد آخر – رونالد جراى – فى كتابه عن كافكا :

"لقد ارتفعت مكانة كافكا فى الثلاثينيات ، وازدادت علوا فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات وذلك فى تقدير بعض الناس من ذوى التأثير الذين وضعوه فى مستوى الكتاب العظام فى كل العصور. فقد كتب أودن W.H.Auden يقول : "لو طلب من أحدنا أن يذكر اسم الكاتب الذى ارتبط بعصرنا بنفس العلاقة التى ربطت دانتى وشكسبير وجوته بعصرهم فإن كافكا هو أول من نفكر فيه" (فرانز كافكا، ترجمة نسيم مجلى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ٧).

وحديثا صدر كتاب عنوانه "التنقيب عن كافكا" من تأليف جيمز هاوز (الناشر : كويركس، ١٩٩ صفحة) يحاول النظر إلى هذا الكاتب الملغز من منظور جديد. إن هاوز – كما يقول إد كنج فى عرض وجيز للكتاب – يحاول أن ينزع عن كافكا غلالته الأسطورية، وأن يثبت أنه لم يكن ذلك العبقرى المعذب نصف القديس الذى كرس حياته بأكملها للأدب. لقد كان كافكا مولعا بقراءة البورنوجرافيا التى يخبئها فى زوايا دفينة من مكتبته، ولم يكن صارما بالغ الحساسية متوهما للمرض وإنما كان شابا سويا مقبلا على الحياة، وفخورا بنشر أعماله؛ وهى صورة مغايرة تماما للصورة التقليدية المرتسمة له فى الأذهان.

لم يتح لى الاطلاع على الكتاب كى أدلى برأى فى هذه المسألة، وإنما عرفت بأمره فقط من مراجعة إد كنج المذكورة هنا. ولكننى أشك فى أن يكون هاوز على صواب وإن كان يضيف إلى معرفتنا بكافكا بعض تفاصيل شائقة. يظل كافكا – فى نظرى – قديس الأدب المعذب الذى يفترسه سل الحنجرة، وينزف دما، ويخوض غمار علاقات حب تعيسة وسعيدة، وتعذبه الشكوك الدينية والفلسفية، ويبحث عن معنى الحياة فى قلب براغ مطلع القرن العشرين، ويعانى فى علاقته الملتبسة بأبيه، ويتأرجح بين الولاء لموروثه اليهودى والتمرد عليه، ويحار بين الزهد واللذة – و من هذا كله يخرج لنا روائعه التى حفرت ذاتها عميقا – مثل أعمال دوستويفسكى وكامو وبكيت – على صفحة الوعى الحديث.

فى الحديقة الشعرية

نشرت مجلة PN Review فى عددها السالف ذكره أعلاه (مايو – يونيه ٢٠٠٨) عددا من القصائد لشعراء مختلفين اخترت منها هذه القصيدة القصيرة للشاعرة هيلين نلسون :

مبارزة

نفسك الكاذبة تقول لنفسى الصادقة : اكرهى.
نفسى الصادقة تقول لنفسك الكاذبة : كلا.

*

نفسك الكاذبة تقول لنفسى الكاذبة : خراء .
نفسى الكاذبة تقول لنفسك الكاذبة : امضى.

*

نفسك الصادقة تقول لنفسى الكاذبة : أحبى.
نفسى الكاذبة تقول لنفسك الصادقة : فات الأوان.

*

فات الأوان، فات الأوان جدا، فات الأوان جدا، فات الأوان جدا.

نفسى الصادقة تغنى لنفسك الصادقة : انتظرى .

الصعيدى .. متكلما بالإنجليزية

والصعيدى هنا هو الروائى الراحل محمد مستجاب (١٩٣٨-٢٠٠٦) ابن قرية ديروط الشريف بمحافظة أسيوط، ومؤرخ حياة نعمان عبد الحافظ وصاحب ملاحم آل مستجاب عبر الأجيال (وكلبهم أيضا!).

كان مستجاب كاتبا عصاميا علم نفسه بنفسه، وكوّن ذوقا أدبيا رفيعا فى تذوق الأدب والفنون والموسيقى الكلاسيكية، وإن ظل صعيديا خشنا من طراز الأبنودى ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد روميش وسائر أعضاء تلك المدرسة. عمل فى مشروع السد العالى بأسوان ، ثم فى مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وكاتبا بجريدة "الشرق الأوسط" ، وصاحب عمود أسبوعى فى جريدة "أخبار الأدب".

كتب كثيرون عن مستجاب منهم الدكاترة والأساتذة : عبد القادر القط، شاكر عبد الحميد، قدوى مالطى - دوجلاس، يسرى العزب، علاء الديب، محمد السيد عيد، ثناء أنس الوجود، محمد الراوى ، ماهر شفيق فريد، محمد رفاعى، قاسم مسعد عليوة، فاطمة الزهراء، محمود كساب، نعيم عطية، حسين عيد. وخصصت مجلة "الثقافة الجديدة" (ديسمبر ١٩٩٢) ملفا خاصا عن أعماله شارك فيه : رمضان بسطاويسى، عبد العزيز موافى، سمير عبد الفتاح، مجدى توفيق، محمد كشيك، أحمد عبد الرازق أبو العلا. وقد قدروه جميعا، كما قدره - مع بعض تحفظات - على صفحات مجلة "الكاتب" فى سبعينيات القرن الماضى مصطفى مندور وعلى شلش وفاروق خورشيد.

وثمة تلخيص طيب لأهم عناصر كتابته الإبداعية يرد - دون توقيع - فى كتاب "المثقفون : حراس المسيرة الوطنية" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) وهو كتاب تذكارى عن الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية وقد جاء فيه عن خصائص كتابة مستجاب :

"السخرية مع جزالة الأسلوب والجرأة على تناول القضايا الحساسة، الطقوس والخرافة والغيبيات والحكاية الشعبية، العقل الجمعي في موقفه ضد الفرد أو خنوعه، خلق أنماط جديدة للحكي والقص، حركة حياة الناس في عنفها وهدوئها ينظمها تراث قديم من الحس والتجارب، انفصام الجموع عن الحالة التاريخية رغم اتساقها معها ظاهريا ، المكان ليس واقعا جغرافيا بل هو فاعل له بطولته الضاغطة" (ص ١٤٦).

وهذه الخصائص تتجلى على أسطع الأنحاء في رائعة مستجاب المسماة "من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ" أورد هنا مقتطفا من فصلها المسمى "فصل فى الطفولة والصبا" يكشف عن تقنيات مستجاب القائمة على التجاور اللافت - والصادم - لعناصر لا رابطة بينها فى الظاهر، وفكاهته السوداء، واستخدامه القوائم على نحو توثيقى ، وتقديمه الهزل فى ثوب الجد، واصطناعه أسلوب المؤرخ أو كاتب السيرة:

"أما نعمان -ذلك الذى كان نصيبه من التعليم المدرسى صفرا: أجاد العوم فى الخامسة والغطس فى السابعة وشهور، وفى الثامنة من عمره كان يمكنه أن يتسلل ليلا إلى حقول الطماطم لينتزع ثمارها، وفى التاسعة استولى على جدى صغير وذبحه بصفيحة صدئة، وتمكن من تسلق نصف نخلة، وحطم جمجمة كلب ميت، وأشعل النار فى البوص وغابة نبات ذيل القط. وفى الثامنة -أيضا- صاد عصفورين بحجر واحد، وعبث فى مدخل قناة رى فأغرق عشرين فدانا وخمسة قراريط، وقطع الطريق على صبية ترعى الماعز وسلبها ملء الكفين جميزا، وتسبب فى سقوط ناقة هوى بها جرف فى بحر يوسف، ورجم كل السيارات -القليلة- التى مرت على الطريق القريب، وتابع طائرة محلقة وظل - بصوت عال- يسب أم سائقها حتى هوى - نعمان - فى شرخ أرض شراقى. وفى التاسعة كان يمكنه أن يخصى ذكور الماعز كى لا تستنفد الجديان حيويتها وسمنتها فى العلاقات المريبة. وفى العاشرة نجح فى تسلق نخلة كاملة، وحفر فخاخ الطريق وغطاه بالاعشاب والتراب ليستمتع بسقوط السابلة. وفى العاشرة نقل كلاما أدى إلى ثلاث مشاجرات أسفرت

عن بعض الكوارث الصغيرة، وأجاد لعب النحلة والحجلة وأول كريه، واستلب رجلا ملابسه أثناء استبراده فى الترعة ، وتعرف على تجار الملوحة فى عزبة شلقامى وديروط المحطة وعزبة الجحوش، وعاون فى استدراج غريب إلى وكر فى منعطف حيث قتل".

هذا الصعيدى المغروس حتى النخاع فى تربته وأهله وناسه قد غدا- على نحو غير متوقع -متكلما بلغة شكسبير وملتون ووردزورث وذلك من خلال كتاب صدر عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى ٢٠٠٨ تحت عنوان "حكايات من ديروط"، ويضم ترجمة إنجليزية لخمسة عشر نصا من مستجاب - تغطى الفترة ما بين ١٩٧٠-١٩٨٣، ترجمها ترجمة ممتازة همفرى ديفيز الذى سبق أن نقل إلى الإنجليزية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسوانى و"باب الشمس" لإلياس خورى (نال عن هذه الترجمة الأخيرة جائزة مجلة "بانيبال" للترجمة الأدبية).

يضم الكتاب أقاصيص مستجاب: هولاكو، موقعة الجمل، كلب السنط، اغتيال، كوبرى البغيلى، عملية خطف أميرة، القربان، عباد الشمس، الفرسان يعشقون العطور، امرأة ، حافة النهار، عاريا مضى، ذهاب فقط، الجبارنة. وينتهى بنوفيلا - "من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ" - نشرها مستجاب منجمة على صفحات مجلة "الكاتب" فى الفترة من أبريل ١٩٧٦ إلى فبراير ١٩٧٧، ثم نشرها على نفقته الخاصة عام ١٩٨٣ ووزعها مجانا، ثم حصل بها على جائزة الدولة التشجيعية فى الرواية عن عام ١٩٨٤، ونقلها إلى اليابانية الأستاذ أكهيرو توكانو، كما ترجمت إلى الهولندية.

ويصف باطن كلمة الغلاف عالم مستجاب بأنه عالم من الفقر والجهل والحرص على العرض والأخذ بالثأر، عالم يصفه الكاتب من الداخل وصف الخبير، مصطنعا شيئا أشبه بسخرية الأديب الأيرلندى جوناثان سويفت، صاحب "رحلات جلفر" و"اقتراح متواضع للحيلولة بين أن يكون أطفال فقراء أيرلندا عبئا على آبائهم أو على البلاد". إن الجمال هنا يتجاور مع البشاعة، وخيال الروائى الذى يكاد يكون سيرياليا يصف المنظر الطبيعى الداخلى والخارجى على السواء. إن

صوته أصيل مقلق معاً.

والأمر المدهش فى ترجمة همفرى ديفيز هو انها – على إغراق مستجاب فى المحلية – تجرى سلسة شائقة فى صورتها الإنجليزية، مما يجعلنا نتطلع إلى نقل المزيد من أقاصيص مستجاب ورواياته فى المرحلة التى تلت مرحلته الممثلة هنا: أعنى مرحلة: القصص الأخرى، الحزن يميل للممازحة، قيام وانهيار آل مستجاب (فى إشارة ساخرة إلى كتاب إدوارد جبون الكلاسيكى عن اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها). وأخص بالذكر أقصوصة مستجاب الرائعة "رحلة فى مخ السيدة ن.ع". (سبق أن ترجم د. جمال عبد الناصر أقصوصة "هولاكو" فى كتاب عنوانه "قصص مصرية حديثة" - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩).

وليس الإبداع الروائى والقصصى هو كل ما يستحق النقل من مستجاب، فقد كان أيضا كاتب مقالة موهوبا، تتميز كتاباته بالفطنة والبراعة والنضارة. انظر له فى هذا الصدد : ثنائية "حرق الدم" وثنائية "بوابة جبر الخاطر" وثلاثية "نبش الغراب"، و"تنميل الدماغ" . على أن الصواب كان يجانبه فى أحيان قليلة كقوله فى مقالة له عن الاغتيال إن الأسقف توماس بكيت" اغتاله هنرى الثامن ملك إنجلترا" (نبش الغراب، كتاب العربى، الكويت ١٥ يوليو ١٩٩٩، ص ١٩٤). والصواب ان من أمر باغتيال بكيت – بطريق غير مباشر – هنرى الثانى، لا هنرى الثامن، فى ١١٧٠.

علاء الأسوانى فى أعين الغرب

قل من الأدباء المصريين المعاصرين – باستثناء نجيب محفوظ وإلى درجة أقل يوسف إدريس – من لقى من اهتمام الصحافة الأدبية الغربية ما لقيه علاء الأسوانى صاحب "عمارة يعقوبيان" و"شيكاجو" و"نيران صديقة".

من مظاهر هذا الاهتمام مقالة منشورة فى الملحق الثقافى لجريدة "ذا سنداى تايمز" البريطانية (٢١/ ٦/ ٢٠٠٨) يعرض كاتبها آدم لايفلى للترجمة الإنجليزية لرواية "شيكاجو" وقد صدرت عن دار النشر "فورث إستيت" فى ٣٣٢ صفحة. وتعلو المقالة صورة للأسوانى كتب تحتها : "خفة لمسة آسرة".

عنوان المقالة "أبرياء فى الخارج" ينظر إلى كتاب للأديب الأمريكى مارك توين يحمل نفس هذا العنوان (١٨٦٩). وتتصدر المقالة عبارة "رواية علاء الأسوانى عن مصريين فى المنفى خلف مظفر لروايته عمارة يعقوبيان".

يقول آدم لايفلى: إن رواية علاء الأسوانى السابقة "عمارة يعقوبيان" – التى كانت من أكثر الكتب مبيعا – قد قدمت شريحة من الحياة المصرية بأن سلطت نظرها على عمارة فى وسط القاهرة منقبة فى حياة سكانها . ورواية "شيكاجو" تتخذ نفس هذا الشكل – القريب من مسلسلات التلفزيون – ولكنها تنقل مسرح الأحداث إلى الولايات المتحدة الأمريكية (حيث درس الأسوانى ذاته طب الأسنان فى ثمانينيات القرن الماضى). وخيوط القصة هنا – ما بين مأسوية وملهوية – ينسجها مصريون يَدْرسون فى المركز الطبى لجامعة إلينوى.

ورغم أن أحداث الرواية تقع بعد الحادى عشر من سبتمبر فإنها لا تكاد تذكر ذلك الحدث إلا فى معرض الإشارة إلى ما يتعرض له المصريون من تفتيش أمنى دقيق فى المطارات الأمريكية. إن الروائى منشغل هنا بقضايا أعمق مما يدعى "صدام الحضارات" الذى يشغل أذهان بعض أقرانه من كتاب الغرب. ومن المحقق أنه يفحص – على نحو دافئ لماح ماضٍ نفسياً – الطريقة التى يلقى بها المنفى الضوء على مصرية أشخاصه. وربما كانت الخيوط الأمريكية فى الرواية (خاصة قصة راديكالى أمريكى من عقد الستينيات تقدمت به السن وصديقته السوداء الأصغر سنا) هى أضعف حلقة فى الرواية. إن رواية "شيكاجو" هى فى المحل الأول رواية عن مصر.

وهى – من هذا المنظور – رواية لامعة يجب أن يقرأها مئات الآلاف من السائحين البريطانيين الذين يهبطون من الطائرة ليستمتعوا بشمس مصر وآثار تاريخها القديم دون أن يعرفوا شيئا عما يجرى تحت السطح فى ذلك البلد. ويروى آدم لايفلى أن صديقا مصريا قال له ذات مرة : إن المصريين هم بريطانيو العرب ، ذلك أنهم يملكون أسوأ طهو وأفضل حس فكاهى. غير أنه حتى عندما يرتاد علاء الأسوانى الجوانب الأكثر إظلاما من الحياة المصرية فإنه يظل محتفظا بخفة لمسته. إن

أحمد دنانة – رئيس اتحاد الطلاب المصريين فى أمريكا وعميل الحكومة الذى يتغطرس على من هم دونه – شخصية فكاهية ومخيفة فى آنٍ، يعامل زوجته الجديدة بوحشية غير متورع عن إيراد آيات من القرآن الكريم يلوى معناها بما يبرر سلوكه، وفى الوقت ذلك يتذلل خانعا أمام رئيسه فى جهاز الأمن.

والرواية مفتوحة النهاية تعرض الدروب المختلفة التى تسلكها شخصياتها. هناك مثلا شيماء التى تجمع بين التفوق العلمى والسذاجة القروية، وتعانى من عذاب الضمير من جراء علاقتها بأول صديق لها، وهو مصرى مثلها ويستيقظ بدوره من مراهقة تجمع بين الاستمناء وكراهية المرأة. ويرصد الأسوانى – برشاقة ورهافة وصراحة جنسية – الرمال المتحركة التى تسوخ فيها أقدام علاقتهما خاتما إياها بأكثر الخواتيم حلاوة ومرارة. وهناك كرم دوس – وهو مسيحى قبطى فر من التمييز الطائفى فى بلاده مصمما على أن يغدو جراحا فى العالم الجديد. وأكثر هذه الشخصيات تحريكا للمشاعر هو الدكتور صلاح الذى يريد أن يكفر عن لحظة جبن فى حياته –فى شوارع القاهرة – منذ ثلاثين عاما مضت.

ويلوح أن رواية "شيكاجو" ستكرر نجاح رواية "عمارة يعقوبيان" . إن الأسوانى – إذ يقدم شخصيات حية، ويمتلك حسا فكاهيا دافئا، ويكتب جملا قصيرة مفعمة بالحيوية – أشبه بالروائية الأمريكية المعاصرة آن تايلر. وليس من المستبعد أن يحول أحد مخرجى هوليود هذه الرواية إلى فيلم، لولا نهايتها الكئيبة الراكدة. ذلك أنه فى اللحظة التى يلوح فيها أن الأحداث تتحرك نحو خاتمة أشبه بما نجده فى القصص الخيالية وقصص الجنيات، يسكب الأسوانى دلوا ضخما باردا من الواقعية على القصة. إن هذا دليل على نزاهته الأخلاقية والفنية، يزيد الرواية غنى وقوة، ولكنه قد لا يحببه إلى قلوب جمهور السينما.

وتخصص مجلة "بانيبال : مجلة الأدب العربى الحديث" البريطانية (العدد ٣٢، صيف ٢٠٠٨) ثلاث صفحات لكاتبنا المصرى بمناسبة حصوله من ألمانيا على جائزة روكرت من مدينة كوبورج فى ١٦ مايو ٢٠٠٨ (وهذا التاريخ هو الذكرى المئوية الثانية لمولد فردريش روكرت دارس الاستشراق الألمانى ومترجم عدد من

الآثار الأدبية العربية، وهو من أشهر أبناء مدينة كوبورج). وقد ألقى ستفن ويدنر خطابا بالألمانية فى هذه المناسبة نشرت المجلة ترجمة إنجليزية لمقتطفات منه.

يقول ستفن ويدنر: لا جدال فى أن "عمارة يعقوبيان" و"شيكاجو" روايتان مسليتان، ولكن ما من أحد خليق أن يقول إنهما كتبتا من أجل تسلية القارئ وحسب. إننا نرى مثلا (والحديث من الآن فصاعدا مقصور على رواية "شيكاجو") أحمد دنانة – الذى كانت وظيفته الأساسية هى كتابة تقارير عن أنشطة زملائه من الدارسين – يتصرف وكأنه ديكتاتور صغير فى اجتماع دعا إليه الدارسين المصريين، وهنا تغيم الحدود بين الكليشيه والهراء والمحاكاة الساخرة والواقع.

لقد كانت العمارة فى رواية "عمارة يعقوبيان" هى النقطة الطاردة مركزيا التى تتلاقى عندها مصائر شخصيات تلك الرواية. أما هنا فمدار الرواية هو ميكروكوزم (العالم الأصغر) الطلبة المصريين فى معهد دراسة الأنسجة. كثيرا ما صور الأدباء العرب خبرات أبناء جلدتهم فى الغرب وذلك منذ القرن التاسع عشر، ورواية الأسوانى تواصل هذا الموروث. إن الجالية المصرية الموصوفة هنا أصغر حجما، وأكثر انغلاقا على ذاتها، مما كان الشأن مع سكان عمارة يعقوبيان.

والفصول التى تصور خبرات شخصيات "شيكاجو" أشبه بقصص قصيرة قائمة برأسها. ولا يدع الأسوانى محرما من المحرمات (الطابوهات) إلا وحطمه: من الاستمناء بأداة هزازة Virbrator إلى حب طالبة يهودية إلى اغتصاب فى نطاق الزواج إلى إجهاض،إلخ.. ومما يدل على عدالة نظرة الأسوانى أن نقده ليس مقصورا على أبناء وطنه وإنما هو موجه أيضا إلى الحضارة الغربية والحياة الأمريكية. وقد أثار هذا شعورا بعدم الارتياح بين بعض النقاد الألمان ممن قرأوا الرواية إذ شعروا أن الأسوانى يتحامل هنا على الغرب دون وجه حق، أو على نحو تسوده المبالغة أو التعميم.

ويقول ويدنر فى الرد على هؤلاء النقاد: لنحاول – مرة فى العمر – أن نقوم برد فعل مغاير! لندع النمر يحاول أن يغيّر فقط جلده الأرقط! لنثق بالروائى! لندعه يقود خطانا! إننا لو نجحنا فى تحقيق ذلك لوجدنا أنه ينقد الشرق والغرب بدرجة

مساوية . والأكثر من ذلك أنه يضع يده على نقاط ضعف في الحياة الغربية ندركها نحن - ونتحدث عنها فيما بيننا وبين أنفسنا - ولكننا نكره أن يوجه أجنبي أنظارنا إليها، دع عنك أن يكون هذا الأجنبي عربيا. إن أدب الأسواني أدب عابر للحدود. ولأنه ينقد المجتمع العربي دون رحمة، يتعين على الغرب أن يصغي إليه حين ينقد مجتمع الغرب أيضا.

وجدير بالذكر أن الأسواني قد قرأ مقتطفات من رواية "شيكاجو" في مدينة باث البريطانية في ٢ سبتمبر ٢٠٠٨.

ماذا تعني هذه الظاهرة ؟ إن كاتب هذه السطور آخر من يود أن يلقي ملاءة مبلولة - كما يقول التعبير الإنجليزي - على هذا النجاح. ذلك أن علاء الأسواني كاتب لاشك في موهبته وذكائه وحساسيته وقدرته على اجتذاب القارئ.ولكني لا أستطيع أن أحول بين نفسي والتساؤل : أترى نجاحه نجاح أدبي صرف وموضع تقدير من النقاد الجادين Succès d'estime أم إنه نجاح راجع - في جزء غير قليل منه - إلى مافيه من إثارة وفضائحية Succès de scandale أليس مرده إلى ما يزخر به عمله من جرأة ورسم لشخصيات معروفة تعيش بيننا وإن خلع عليها الروائي أسماء مستعارة وغيّر من بعض التفاصيل؟ أغلب الظن أن نجاحه هو نجاح من النوعين معا. لكن قيمته الأدبية مؤكدت، مهما شابها من إثارة هنا أو هناك. لندع الله أن يواصل مسيرته على درب الأدب الجاد - دون أن تفتنه مغريات الشهرة - وألا يكون مصيره كمصير إسماعيل ولي الدين - مثلا - صاحب "الأقمر" و"حمص أخضر" وغيرهما، ذلك الذي تحمس له يوما يحيى حقي وتحولت أعماله إلى أفلام ناجحة والآن لا يكاد يذكره أحد.

من الصحافة الأدبية الغربية

إزرا باوند شاعرا

نشرت صحيفة "ذا نيويوريك تايمز" الأمريكية الصادرة فى ٢٧ يناير ٢٠٠٨ مقالة عنوانها "الصانع الأمهر" من قلم تشارلز ماجراث يعرض فيها كتابا صدر حديثا من تأليف أ.ديفدمودى عنوانه "إزرا باوند شاعرا : صورة للرجل وأعماله". ويحمل الجزء الأول من الكتاب عنوان "العبقرى الشاب ١٨٨٥-١٩٢٠" وهو صادر عن مطبعة جامعة أكسفورد فى أكثر من خمسمائة صفحة محلاة بالصور.

كان باوند و ت.س.إليوت، كما هو معروف، صديقين حميمين (أهدى إليوت قصيدته "الأرض الخراب" إلى باوند واصفا إياه بأنه "الصانع الأمهر"). وهذا أمر مثير للحيرة إذ يصعب أن نتخيل رجلين أشد منهما اختلافا فكرا وشخصية ومزاجا. كان إليوت شديد التدقيق، موظفا منتظما فى عمله، محافظا فى الدين والسياسة، وفى شبابه كان يطلى وجهه أحيانا بمسحوق يجعله يبدو أشد رمادية مما هو عليه فى الحقيقة. أما باوند فكان محرضا صاخبا، لا يخجل من الإعلان عن نفسه، ويعتنق آراء راديكالية فى كل الموضوعات تقريبا. وكان يتمشى فى شوارع لندن، فى السنوات السابقة لاندلاع الحرب العالمية الأولى، مرتديا أقراطا فى أذنيه وقبعة عريضة الحافة من النوع المألوف فى المكسيك وسروايل من قماش موائد البلياردو الخضراء. ومن منظورنا الراهن – وقد مضى على ذلك قرابة مائة عام – يصعب أن نتخيل كيف أن هذين الرجلين كانا يجلسان فى غرفة واحدة، ويتقاسمان وجبات الطعام والأصدقاء والمخطوطات. وقد غدا إليوت الآن شخصية تكاد تحيط بها هالة من القداسة فى الخيال الثقافى: إنه كاهن الحداثة الأكبر. أما باوند فإنه – إذا تذكرناه أساسا – لا يذكر إلا بوصفه غريب الأطوار، مؤيدا لفاشية موسولينى، وعدوا للسامية، قضى سنواته الأخيرة – بعد أن قبض عليه الجيش الأمريكى بتهمة التعاون مع الأعداء – فى مصحة للأمراض النفسية والعقلية.

بيد أنه عندما التقى هذان الاثنان لأول مرة – فى عام ١٩١٤ – كان باوند هو الأقوى حضورا فى المشهد الأدبى، ولولاه لما غدا إليوت الشاعر الذى صاره. لقد فطن باوند، على الفور، إلى موهبة إليوت الشعرية ودعا قصيدته "أغنية حب ج.ألفرد بروفروك" : "خير قصيدة وصلتنى حتى الآن أو رأيتها بقلم أمريكى". وحثه على مواصلة الكتابة، وساعده على نشر قصائده. وعندما قرر إليوت – وكان وقتها طالب دراسات عليا يدرس الفلسفة فى جامعة أكسفورد – أن يهجر المستقبل الأكاديمى الذى كان مفتوحا أمامه ويكرس حياته للشعر، كان باوند هو الذى كتب إلى والدىّ إليوت يخبرهما بذلك. وبالمثل مدّ باوند يد المساعدة إلى جيمز جويس فكان يزوده بمبالغ من المال بل إنه – فى إحدى المرات – قدم له زوجا قديما من الأحذية. وساعد ونعدام لويس الأديب والمصور، كما ساعد المثال هنرى جوديه – برسزكا وغدا وكيلا له. لقد كان باوند – من الناحية الفعلية – نصيرا لكل أديب وفنان مهم فى لندن فى مطلع القرن العشرين.

وقد كان باوند ، بطريقة أو بأخرى، على صلة بكل المجلات الأدبية الصغيرة فى عصره. كانت له عين لا تخطئ فى التقاط المواهب الشابة، ولم يكن يعرف الكلل فى دعم من يحوزون إعجابه. وكان دوامة من النشاط فى تلك الأيام : دعا نفسه "بركانا ضاربا على الآلة الكاتبة وميكنا بدرجة عالية"، شديد التململ، لا يطيق أن يجلس ساكنا فى مكان واحد. وهو الذى نقح قصيدة إليوت "الأرض الخراب" واختصرها، ولولاه لكنا نعرف القصيدة بعنوانها الأصلى الذى وضعه لها إليوت : " إنه يقلد البوليس بأصوات مختلفة". بل إنه كان يراجع قصائد و.ب. ييتس بقلمه الأحمر. لقد كان قوة ثقافية يؤبه لها حتى إنه يستحق أن تكتب سيرته ولو لم يخط بيتا واحدا من الشعر.

وعلى النقيض من إليوت المقل فى إنتاجه الشعرى، كتب باوند مئات من القصائد كثير منها ليس بالجيد. وما زالت مكانته الشعرية محل خلاف بين النقاد : فمنهم من يعده أكبر شعراء عصره، ومنهم من يستبعد سلسلة قصائده المسماة

"الأناشيد" على أنها كلام غير مفهوم خال من المعنى. وما يجعل شعره أبعث على الحيرة هو أنه لم يكن متمشيا مع مبادئه النقدية. لقد كان شعاره هو "جددوا" ومع ذلك لم تكن قصائده الأولى جديدة البتة. لقد كانت أشبه بقصائد مدرسة ما قبل روفائيل فى الشعر الإنجليزى فى أواخر القرن التاسع عشر، وهى مدرسة ضمّت دانتى روزتى وعددا من الشعراء والفنانين التشكيليين واستلهمت أعمال كيتس ودانتى وشكسبير وتنسن، واتسمت بالإخلاص للطبيعة والجدية المعنوية ومزيج من الإيروطيقية والتصوف واستيحاء العصور الوسطى (وقد روج الناقد الفنى رسكن لفنها) والثورة على قبح الحياة الحديثة وماديتها. وقد غازل باوند زمنا الحركة الشعرية المعروفة باسم "مذهب الصورة" وأطلق شعارات من نوع : " لا تستخدم كلمة زائدة عن الحاجة، أو نعتا لا يكشف عن شئ" و "لا تعد فى نظم عديم الامتياز ما سبق أن قيل فى نثر جيد"، كما اشتهرت قصيدته القصيرة المؤلفة من بيتين فحسب – قصيدة "فى محطة للمترو" – التى تعد أبرز نماذج مذهب الصورة :

طيف هذه الوجوه فى الزحام

بتلات على غصن أسود بليل

لم تدم صلة باوند بمذهب الصورة طويلا، فقد هجره، حين سيطرت الشاعرة الأمريكية إيمى لويل على الحركة. وفى الوقت الذى كان يكتب فيه قصيدة "فى محطة للمترو" كان يكتب أيضا قصائد قديمة الطراز. وبينما كان يعلن أن الشعر يجب – من حيث المبدأ – أن يكون عينيا ومباشرا ، كان – من الناحية الفعلية، وخاصة فى "أناشيده" – يكتب قصائد على درجة عالية من اللوذعية والإلماعية بحيث يحتاج فهمها إلى قارئ لديه علم باوند وسعة إطلاعه فى عدة لغات.

وفيما يخص حياة باوند العاطفية، لم تمتد بوهيميته إلى مجال السلوك الجنسى. فعندما بدأ يخطب ود دوروثى شكسبير – التى غدت زوجته فيما بعد – كانت خطبة تقليدية محافظة، وكانت زياراته لها ورسائله إليها تخضع لرقابة أمها (كانت الأم عشيقة سابقة للشاعر ييتس!) حيث إن مستقبل باوند – من الناحية المادية – لم يكن

مضمونا. وعندما تزوج الاثنان أخيرا فى ١٩١٤ كانت علاقتهما أشبه بالصداقة منها بعاطفة ملتهبة (بل إن بعض أصدقائهما كانوا يتساءلون : أتراهما ينامان فى فراش واحد؟). وقد كتب باوند فى ١٩١٢ يقول إن فى الحياة أشياء أهم من الجنس. ربما كان يعنى ما يقوله، أو ربما كانت حياته الجنسية تدور داخل رأسه. ومن الأمور الغريبة فى شعره أنه لا يكاد يحوى قصائد حب حقيقية، أو قصائد موجهة إلى نساء حقيقيات. لقد كان يعشق صورا مجردة أو ربات شفافات أو نساء من عالم الأدب والأساطير.

وككثير من الناس الذين حاولوا أن يبتكروا صورا لذواتهم، كان باوند عبقريا جزئيا، ودجالا جزئيا، وهو ما لاحظه زميله فى جامعة بنسلفانيا – وكان يكبره ببضع سنوات – وليم كارلوس وليمز. قال عنه هذا الأخير إنه "لامع فى أحيان كثيرة ، ولكنه حمار". وكان باوند نموذجا للأمريكى القادم من ولاية صغيرة والمصمم على أن يفرض ذاته على الحاضرة الكبيرة. لقد ولد فى هايلى بولاية أيداهو فى ١٨٨٥ ولكنه تربى فى ضواحى فيلادلفيا حين حصل أبوه على وظيفة هناك. ومع بلوغه سن الخامسة عشرة كان قد قر قراره على أن يغدو شاعرا – وهو طموح لم يرثه يقينا عن أبويه، رغم أنهما ساعداه على تحقيقه – ثم راح يتنقل من مدرسة إلى مدرسة متطلبا المناهج التى تروقه : وتخرج فى كلية هاملتون ولكنه لم يحصل على شهادة فى الدراسات العليا.

وفى ١٩٠٧ اشتغل محاضرا فى كلية واباش بولاية إنديانا ولكنه وجد جوها خانقا مما جعله يسعى، بإرادته، إلى أن يطرد منها إذ جعل فتاة كورس تبيت فى غرفته، مخالفة للوائح الكلية. وبمعونة مالية صغيرة من أبويه أبحر إلى مدينة البندقية حيث أقنع ناشرا إيطاليا بأن يطبع (بالإنجليزية) أول ديوان له وعنوانه "عندما يخبو الضوء" . ثم شد الرجال إلى لندن، مصمما على أن يفرض وجوده عليها. ونجح فى ذلك، بل إنه اكتسب ثقة ييتس العظيم فغدا سكرتيرا له بل وقف – بوصفه صديق العريس – فى حفل زفاف هذا الأخير.

كان باوند – فى تلك السنوات الباكرة – ذا جاذبية ساحرة وشخصا لا يطاق فى آن واحد. ولم يكن يمنح صداقته إلا لمن يفون بمتطلباته الفنية الصعبة. أما من لم يكونوا كذلك فكان يعاملهم بازدراء صلف. لقد تحدى الشاعر لاسلز إبركرومبى إلى المبارزة ووصفه بـ "غباء" يجعل منه "تهديدا عاما". ودعا صحيفة "ذا تايمز" – كبرى صحف لندن – "فُطرا" و"غنغرينة مستمرة".

وبين الحين والحين كانت الجوانب الأشد ظلاما فى طبيعته تطفر إلى السطح فى لحظات : عداوته للسامية، كراهيته للنساء، ازدراؤه غباء الجماهير، افتتانه بنظريات الرائد هـ.دوجلاس الاقتصادية. وظل دائما مفتقرا إلى الاعتدال، متباهيا بذاته. ومع نهاية عام ١٩٢٠ – حين أعلن أنه مشمئز من إنجلترا وأنه يستعد للرحيل إلى فرنسا – لم يحزن على فراقه كثيرون بل إنهم – بما فيهم صديقه إليوت – كانوا سعداء بأن يروه يرحل.

بين جوته وكولردج

اكتشاف أدبى هام تجلو عنه النقاب مقالة عنوانها "كولردج وجوته : معا فى نهاية المطاف" نشرها "ملحق التايمز الأدبى" الصادر فى ١٣ فبراير٢٠٠٨ بقلم كيلى جروفير وهو شاعر صدر له حديثا ديوان عنوانه "عدسة فى راحة اليد" كما أنه مؤلف كتاب عن سجن نيوجيت فى لندن من المقرر أن يظهر فى صيف ٢٠٠٨.

وخلاصة هذا الاكتشاف أن الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى صمويل تيلور كولردج ترجم مسرحية جوته "فاوست" من الألمانية إلى الإنجليزية دون أن يضع عليها اسمه ، ومن ثم ظلت نسبة الترجمة إليه موضع شك. واليوم ينتهى باحثان – هما فردريك بيرويك وجيمز ماكسويك – إلى أنه صاحب الترجمة على نحو يكاد يكون يقينيا، ويصدران ترجمته مع مقدمة وهوامش وشروح عن مطبعة جامعة أكسفورد فى ٣٦٠ صفحة.

عندما سمع الأديب وكاتب المقالة الإنجليزى تشارلز لام – وكان صديقا لكولردج – فى صيف ١٨١٤ أن كولردج قد كلف بإعداد ترجمة إنجليزية لمسرحية

جوته تولاه الفزع وكتب إلى كولردج يحاول أن يثنيه عن الاضطلاع بهذه المهمة، حيث إن مسرحية "فاوست" - التى تصور رجلا يبيع روحه للشيطان فى مقابل اللذة والسلطان والمعرفة - كانت تعد عملا هادما للأخلاق وأبعد ما تكون عن نشر الفضيلة. وقد ادعى كولردج أنه عدل فعلا عن الترجمة، ولكنه لم يكن صادقا فى ادعائه هذا.

ولكن جوته كان واثقا من أن كولردج يترجم عمله. وفى رسالة من جوته إلى ابنه أوجست مؤرخة فى سبتمبر ١٨٢٠ يقول الشاعر الألمانى إن كولردج عاكف على الترجمة. وبعد ذلك بست سنوات، يلمح فى يومياته إلى أنه رأى نسخة مكتملة من هذه الترجمة. وقد كان التناقض بين كلام كولردج وفعله مثار حيرة لدراسيه : إذ ما الذى يجعله ينكر عملا مهما كهذا وهو الذى ظل يشكو، أعواما طويلة، من عجزه عن أن يتم ما يبدأ من أعمال؟ ثم يثور سؤال آخر : إذا كانت مثل هذه الترجمة قد تمت فعلا، فما الذى حدث لها ؟

بدأ بيرويك ومكسويك رحلتهما لحل هذا اللغز فى ١٩٧١ عندما وقع باحث أمريكى - يدعى بول زال - على ترجمة إنجليزية مهملة لمسرحية جوته أصدرها دون توقيع بائع كتب فى ١٨٢١ . وذهل زال حين رأى كم تحمل الترجمة بصمات كولردج الأسلوبية وإيقاعاته الشعرية، فرجح أنها من عمل هذا الأخير ولكن دون أن يجد برهانا قاطعا يؤيد به دعواه. ومما زاد من صعوبة موقفه أن كولردج كثيرا ما كان يشير إلى مسرحية جوته بلهجة الانتقاص ويقول عنها أشياء من قبيل : "ليس ثمة علية ولا تقدم" فى المسرحية، و"فاوست ذاته ممل عديم المعنى" ، "إن قسما كبيرا من العمل يبدو بالغ التسطح". وقد رصد زال كثيرا من المشابهات بين أسلوب الترجمة وأسلوب كولردج فى مسرحيتيه الشعريتين : "الندم" (١٨١٣) و "زابوليا" (١٨١٧).

وبعد عقد من البحث انتهى الباحثان سالفا الذكر إلى أن زال كان على صواب فى اعتباره هذه الترجمة الصادرة غفلا من التوقيع من عمل كولردج. وحللا

النص مستخدمين أحدث وسائل البحث الإلكترونية ثم نشراه فى طبعة فخيمة من شأنها أن تغير من نظرتنا إلى أعمال كولردج ومن فكرتنا عن الدور الذى لعبه فى إقامة صلات بين الأدب الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية.

وترجع بداية قصة هذه الترجمة إلى أغسطس ١٨١٤ عندما اتصل جون مرى – ناشر أعمال اللورد بيرون – بكولردج ودعاه إلى ترجمة مسرحية جوته خاصة وأن كولردج – صاحب قصائد "الملاح الهرم" و"قوبلاى خان" و"كرستابل" وغيرها – كان مشهورا بانجذابه إلى كل ما هو شيطان وملائكى وخارق للطبيعة . وعرض مرى على كولردج مبلغ مائة جنيه استرلينى فى مقابل الترجمة. ورغم أن كولردج عدّ هذا المبلغ "متدنيا على نحو مذل" فقد قبل العرض شريطة أن يتلقى المبلغ بمجرد تسليمه المخطوط. وانعزل كولردج فى كوخ، على مبعدة خمسة أميال من مدينة باث، لكى ينأى بنفسه عن أى إزعاج، عاكفا على الترجمة يوميا من التاسعة صباحا حتى الثامنة مساء. وبعد أكثر قليلا من شهر تولاه التعب، وبمجىء ١٥ أكتوبر هجر المشروع كلية وظل مهملا إياه حتى عام ١٨٢٠ عندما أصدر ناشران منافسان مقتطفات مترجمة من المسرحية مع رسوم لفنان ألمانى. ونجحت هذه المقتطفات إلى الحد الذى جعل الناشرين يفكران فى إصدار ترجمة كاملة للمسرحية. وقر قرارهما على أنه ليس هناك من هو أقدر على الاضطلاع بها من كولردج.

لماذا قبل كولردج أن يقوم بالترجمة فى ١٨٢١، وقد أخفق فى إتمامها عام ١٨١٤؟ وإذا كان قد قبل، فلماذا لم يضع عليها اسمه بدلا من أن يدعها تنشر غفلا من التوقيع؟ لقد تزامن عرض الناشر على كولردج مع صدور حوالى ١٦٠٠ بيتا مترجما من المسرحية بقلم جون أنستر، وهو محام أيرلندى فى السابعة والعشرين ذو ميول أدبية. ولما كان كولردج بطبيعته ميالا إلى التعاون مع غيره فى إصدار الأعمال الأدبية – انظر تعاونه، منذ ثلاثين عاما خلت، مع كولردج على إصدار ديوان "مواويل غنائية" – فمن المحتمل أن تكون قد راقت له فكرة التعاون مع أنستر –

وكان قد سبق له الالتقاء به فى عدة مناسبات – ورأى فيها حافزا له على استئناف الترجمة واصلا بذلك ما انقطع.

أما لماذا آثر كولردج أن يحجب اسمه عن الترجمة فأمر أعصى من ذلك على التفسير. وأغلب الظن أنه كان راجعا إلى اشتهار جوته بالخروج على السنة المسيحية، وأن حياته الخاصة الحافلة بالمغامرات النسائية وآراءه المتحررة فى مسائل السلوك والأخلاق كانت خليقة أن تسيء إلى سمعة كولردج – وهو رب الأسرة الإنجليزى المحترم – والمفكر الدينى الذى نشر "مواعظ علمانى" و"معينات على التأمل". على أن النجاح الذى أحرزته مقتطفات جوته لدى نشرها ربما يكون قد طمأن كولردج إلى أن المناخ الفكرى فى إنجلترا لم يعد مصدر خطر على العقائد والأخلاق كما كان من قبل.

ويدل نشر هذه الترجمة – إن أعوزنا دليل – على حيوية الحياة الأدبية فى الغرب، ونشاط الدارسين وعكوفهم على فحص نصوص الماضى الأدبى، وتسليط أشعة البحث العلمى على مخطوطات الأدباء إنشاء وترجمة واقتباسا، على نحو نتمنى أن تنتقل إلينا عدواه، بما يلقى أضواء جديدة على التراث، ويقطع بمحز الصواب فى الأمور المتنازع عليها، ويزيل الغموض عن قضايا خلافية كثيرة.

إ.م. فورستر على الأثير

"أحاديث إ.م. فورستر من محطة الإذاعة البريطانية ١٩٢٩ – ١٩٦٠ "عنوان كتاب اشتركت فى تحريره مارى لاجو ولندا هيوز وإليزابيث ماكليود ولز، مع كلمة تمهيدية بقلم ب.ن.فيربانك، صدر عن مطبعة جامعة ميزورى الأمريكية فى ٤٧٧ صفحة.

وقد حملت "مجلة نيويورك للكتب" The New York Review of Books الصادرة فى ١٤ أغسطس ٢٠٠٨ عرضا لهذا الكتاب من قلم زادى سميث. لقد كان الروائى الإنجليزى إدوارد مورجان فورستر (١٨٧٩-١٩٧٠)، صاحب "رحلة إلى الهند" وغيرها، مختلفا من نواح عديدة عن كثير من معاصريه : فهو لم يجنح سياسيا إلى اليمين مع التقدم فى السن، ولم يسمح لشعوره بالحنين إلى الماضى أن يتحول إلى كراهية للبشر، ولم يؤد فروض الولاء للبابا أو للملكة، ولم يغازل هتلر أو ستالين أو ماو. لم يؤمن قط، كما آمن بعض معاصريه، أن الرواية قد ماتت، أو أن التلال تدب فيها الحياة. وظل يقرأ روايات معاصريه بعد أن جاوز الخمسين، ولم يُكّن كراهية خاصة للجيل الذى يسبقه أو يليه، ولم يشعر بأن إنجلترا مقضّى عليها أو أن لغتها تنقرض، أو أن المجانين يديرون مستشفى المجانين، أو أن الأجانب قد أغرقوا المدن البريطانية. وكان كتوما : فقد أخفى ممارساته الجنسية المثلية عن الأعين حتى بعد أن سمح القانون الإنجليزى بها. وكان – فى قضايا السلام والطبقة والتعليم والأجناس – تقدميا بين محافظين. وظل دائما ينهج نهجا أقرب إلى الوسطية فى كل الأمور لأنه يدرك ما تنطوى عليه من تعقيدات، وأنه ليس هناك أبيض خالص أو أسود خالص، وإنما درجات لا حصر لها من اللون الرمادى.

كان فورستر من أنصار المذهب الإنسانى اللبرالى، ولم يكن اعتداله يحظى دائما بموافقة رفاقه من الكتاب. قالت عنه القاصة النيوزيلندية كاثرين مانسفيلد : "إن

إ.م. فورستر لا يمضى قط إلى أبعد من وضع براد الشاى على النار حتى يدفأ. المس البراد. أليس دافئا بشكل جميل؟ أجل، ولكن لكن يكون ثمة شاى".

والكتاب الذى نعرضه هنا يضم مختارات من أحاديث فورستر الإذاعية وأغلبها عن كتب قديمة وحديثة (كان العنوان الذى اختاره لهذه السلسلة من الأحاديث هو : "بعض الكتب"). وربع هذه الأحاديث موجه إلى الهند وشعبها حيث عاش فورستر زمنا. وثمة خليط من الموضوعات التى استهوته : الصقيع الكبير الذى داهم بريطانيا فى ١٩٢٩، موسيقى بنچامين بريتن، الحفلات الموسيقية التى كانت تُقدم مجانا أثناء الحرب العالمية الثانية فى "ذا ناشيونال جالرى" بلندن، وما إلى ذلك من موضوعات.

والنغمة التى يصطنعها فورستر فى هذه الأحاديث تحدثية، بسيطة، بعيدة عن الادعاء الأكاديمى (انظر مثلا إلى قوله عن الشاعر الأيرلندى و.ب. ييتس : "والآن فإن عليك أن تستوصى بالهدوء عند الكلام عن ييتس . لقد كان شاعرا عظيما، وقد عاش شعره، ولكن كان ثمة عنصر من اللغو فيه"). إن نغمته تختلف عن نغمة ت.س.إليوت الذى كان بدوره يسجل أحاديثه الإذاعية فى الاستوديو المجاور فى تلك الفترة ذاتها. لم يكن فورستر يعد الأحاديث التى يلقيها نقدا أدبيا أو حتى مراجعات للكتب، وإنما كان يسميها، بتواضع، "توصيات" أو "تزكيات". وكان يختتم كل حديث بتلاوة عنوان الكتاب الذى يتحدث عنه وثمنه بالجنيهات والشلنات. فعلى النقيض من نغمة إليوت المثقفة الصارمة كان فورستر أشبه بأمين مكتبة يميل على الطاولة وينصحك بقراءة هذا الكتاب أو ذاك. لقد كان حريصا على التواصل مع جمهوره، ولنتذكر أن روايته "هواردز إند" كانت تحمل هذا الشعار على صفحتها الأولى : "لا يفوتنك أن تربط بين الأشياء". فهو يريد أن يربط بين السامع والمؤلف، وبينه وبين مستمعيه. وهنا يختلف عن أقرانه من كبار الحداثيين : جويس وإليوت وفرچينيا ولف ممن لم يكونوا يلقون بالا إلى الجمهور. لقد سألت نورا بارناكل - زوجة جويس - زوجها يوما : "لماذا لا تكتب كتبا معقولة يفهمها

الناس؟ "فما كان منه إلا أن تجاهلها – على حبه لها – وشرع فى كتابة روايته الأخيرة "مأتم فنجانز" بالغة الصعوبة. لقد كان القارئ المثالى لجويس، فى نظره، هو جويس ذاته. أما قارئ فورستر المثالى فكان إسقاطا لذاته، ومختلفا عنه.

ومن بين هذه الأحاديث حديث عن الشاعر الرومانتيكى صمويل تيلور كولردج ألقاه فورستر فى ١٣ أغسطس ١٩٣١. كانت المناسبة هى صدور طبعة جديدة لمجموعة أعمال كولردج، حسنة الطباعة، لا يتجاوز ثمنها ثلاثة شلنات وستة بنسات. ولكن فورستر، العليم بأذواق سامعيه وميولهم، يدرك أن الكثيرين لن يهتموا بصدور هذه الطبعة، إذ لا يعنيهم من أمر كولردج غير قصيدتين أو ثلاث. يقول فورستر : "ربما قلتم : "لست أريد الأعمال الكاملة لكولردج. إن لدى قصيدة " الملاح العجوز" فى بعض كتب المنتخبات، وهذا حسبى. "الملاح العجوز" و"قوبلاى خان" وربما النصف الأول من "كرستابل" . هذا ما يهم فى كولردج حقيقة". أما البقية فهراء، بل إنه ليس حتى هراء جافا جيدا. إنه هراء رطب لزج، يبعث على الاكتئاب". وهكذا فإنى إذا أخبرتك أن هذه الطبعة الجديدة مؤلفة من ستمائة صفحة، فلن يعدو جوابك أن يكون : "يؤسفنى أن أسمع منك هذا".

وحين يتحدث فورستر عن ييتس الذى صدم الكثيرين بغرابة آرائه وانغماسه فى السحر وتحضير الأرواح والكتابة الميكانيكية يقول : " إن قسما كبيرا من عمله رتيب، وبعضه يصدم الناس إلى الحد الذى يجعلنا نجنح إلى أن نقول : "أى خسارة ! أى خسارة أن يمضى فى الحديث عما تحت الشعور والضفيرة الشمسية والذكورة والأنوثة والظلمة الأفريقية والمعركة الكونية بينما هو قادر على أن يكتب بكل هذا الاستبصار عن البشر وبكل هذا الجمال عن الزهور!". هذا سؤال قد دار بخلد كثيرين، منهم فورستر نفسه. ولكنه يضيف : "إنك لا تستطيع أن تقول : "فلنسقط نظرياته من الحسبان ونستمتع بفنه". ذلك أن الأمرين يتماهيان. لا تصدق نظرياته – إن شئت – ولكن لا تنحها جانبا قط.. إنه أشبه بعملية طبيعية من أغلب

الكتاب.. وأن تؤنبه أشبه بأن تؤنب زهرة لأنها نبتت فوق كومة روث، أو تؤنب كومة روث لأنها أنبتت زهرة".

ويدعو الناقد ب.ن. فيربانك – فى كلمته التمهيدية – فورستر : "المبسط العظيم". من الحق أنه كان يكتب على نحو مبسط، وكان موهوبا فى التعبير البسيط عن الأفكار المعقدة، ولكنه لم يكن يعد التبسيط غاية فى حد ذاته. لقد كان يفهم التعبير عن التعقيد بل ويدافع عنه لدى سواه من الكُتاب. وهكذا دافع عن جويس – رغم أنه لم يكن يميل إليه كثيرا – وعن فرچينيا ولف – رغم أنها كانت تربكه – وعن إليوت رغم أنه كان يوقع فى قلبه الرهبة. وقد زّكى نص بول فاليرى المسمى "أمسية مع مسيو تست" بقوله : "إن أول جملة فيه مضيئة : "ليست الغباوة مكمن قوتى". كلا، إنها لم تكن كذلك. ففاليرى لم يكن غبيا قط. ولو أنه كان غبيا أحيانا لكان – بلاشك – أقرب إلى بقيتنا، نحن الذين كثيرا ما نكون أغبياء. لقد كان ذلك هو ما يحده. ولنتذكر، على الجانب المقابل، حدودنا، وكم نخسر بعجزنا عن أن نتابع عمل ذهن متفوق علينا".

لم يكن فورستر من طراز فاليرى، ولكنه دافع عن حق فاليرى فى أن يكون فاليرى. كان يفهم جمال التعقيد ويزجى إليه التحية حين يلتقى به. وإذا كان هو شخصيا يؤثر البساطة فإنه كان يدرك أن هذا ليس إلا تفضيلا شخصيا نابعا من رغبته فى التواصل مع الآخرين.

وأثناء سنوات الحرب العالمية الثانية وّجه فورستر أحاديث دعائية معتدلة النبرة إلى الهند، وظل يسخر من "فلسفة" النازى منذ مطلع ثلاثينيات القرن الماضى، ويهاجم الأنظمة البوليسية القائمة على فتح أبواب السجون والمعتقلات، ويدافع عن البرنامج الثالث (وهو يعادل البرنامج الثقافى عندنا) فى الإذاعة البريطانية، ويدعو إلى إتاحة التعليم للجماهير، ويدافع عن حقوق اللاجئين، ويحض على تقديم حفلات موسيقية مجانية للفقراء. ولم يكن غافلا عن نواحى القصور فى المذهب الإنسانى (الهيومانى) ولكنه ظل محتفظا بإيمانه به. يقول : "أترانا فى هذا الزمان

المروع نريد أن نكون إنسانيي المذهب أو متعصبين ؟ لا شك لدىّ فيما أريده. فأنا أوثر أن أكون إنسانى المذهب بكل عيوبه عن أن أكون متعصبا بكل فضائله".

وكان فورستر من أوائل من تبينوا مواهب الكتاب الشبان فى عصره : روزاموند ليمان ووليم پلومر وكرستوفر إشروود، مرتئياً أنهم يملكون ما دعاه كيتس" قداسة عواطف القلب". وكان مصيبا فى تقييمه لكتاب المؤرخ لايتن ستريشى عن الملكة فكتوريا، وتقييمه لأعمال هـ.ج.ولز وريكاوست وأولدس هكسلى، وتقييمه لقصيدة إليوت "أربعاء الرماد"، وتقييمه لكتاب براتراند رسل "تاريخ الفلسفة الغربية". وحين سُئل فى ١٩٤١ : "أترى الرواية قد ماتت؟" كان جوابه بالنفى.

إن أحاديث فورستر الإذاعية دمثة ساحرة، ككل ما كتب. وهى بالإضافة إلى ذلك ممتعة حين يسترخى الإنسان ليقرأها – ذات أصيل كسول – فى مقعده الوثير. ونكرر مثلما كان يكرر فى ختام أحاديثه، إن كان قد فاتك ما قال : عنوان الكتاب هو "أحاديث إ.م.فورستر من محطة الإذاعة البريطانية". والثمن ٥٩ جنيها استرلينيا و ٩٥ بنسا.

رتشارد رايت فى الذكرى المئوية لمولده

عرف القارئ العربى رتشارد رايت (١٩٠٨-١٩٦٠) الكاتب الزنجى الأمريكى لأول مرة عندما كتب عنه طه حسين فصلا (أدرجه فيما بعد فى كتابه "ألوان") عنوانه "فى الأدب الأمريكى" فى عدد أكتوبر ١٩٤٧ من مجلة "الكاتب المصرى". ثم صدرت بعد ذلك بعض ترجمات لأعماله أذكر منها : "أنت أسود وقصص أخرى" من ترجمة وتقديم مازن الحسينى (دار النديم ١٩٥٥) و"أبناء العم توم" من ترجمة منير البعلبكى (دار العلم للملايين، بيروت) (لنفس الكتاب ترجمة أخرى بقلم أحمد محمد عطية، دار الموقف العربى ١٩٨٢).

هذا الكاتب هو موضوع مقالة عنوانها "رتشارد رايت : الأسود أولا" نشرها "ملحق التايمز الأدبى" (١١ يونيه ٢٠٠٨) من قلم جيمز كامبل. ومناسبة المقالة هى صدور ثلاثة كتب :

- القوة السوداء : ثلاثة كتب من المنفى : القوة السوداء، حاجز اللون، أيها الرجل الأبيض الق إلىّ بسمعك ! (الناشر : هاربر برنيال ٨٢١ صفحة) من تأليف رتشارد رايت.
- قانون أب (الناشر : هاربر برنيال ٢٦٨ صفحة) من تأليف رتشارد رايت.
- رتشارد رايت : حياته وعصره (الناشر : مطبعة جامعة شيكاغو ٦٢٦ صفحة) من تأليف هيزل راولى.

يقول كاتب المقالة : بمجئ الوقت الذى أبحر فيه رتشارد رايت من نيويورك إلى فرنسا فى ١٩٤٧ كان قد غدا نجما استقرت مكانته فى سماء الأدب. كان اثنان من كتبه – "ابن البلد" (١٩٤٠) و "صبى أسود" (١٩٤٥) – قد صارا من أكثر الكتب مبيعا فى الولايات المتحدة الأمريكية، وتُرجما إلى عدة لغات أوروبية. وفى باريس غدا موضع ترحيب الدوائر المثقفة : فقد تصادق هو وزوجته إلين مع سيمون دو بوفوار (وفيما بعد غدت إلين وكيلة أدبية لدو بوفوار) وإلى حد أقل مع سارتر الذى لم يكن يجيد الإنجليزية ومع سائر كتاب مجلة "الأزمنة الحديثة".

على أن نجمه بدأ يخبو فى السنوات التالية : تدريجيا فى البداية ثم على نحو أوضح حتى إن رايت قال لوكيله المخلص بول رينولدز عام ١٩٥٨ بعد أن انتهى من كتابة رواية جديدة عنوانها "جزيرة الهلوسة" : "إذا لم تنجح فسيكون علىّ أن أفكر جديا فى هجر الكتابة فترة من الزمن. على المرء أن يكون واقعيا". وقد توفى بأزمة قلبية فى باريس فى نوفمبر ١٩٦٠ عن اثنين وخمسين عاما. ولم تر روايته الجديدة النور قط.

ومع الذكرى المئوية لمولده (ولد فى ١٩٠٨) أعادت دار هاربر كولنز للنشر طباعة عدد من كتب رايت من بينها "القوة السوداء" و"حاجز اللون" وهما

يندرجان فى باب أدب الرحلات، كتبهما فى منتصف خمسينيات القرن الماضى (وله كتاب رحلات ثالث عنوانه "إسبانيا الوثنية")، ومجموعة محاضرات ألقاها تصدر الآن تحت عنوان "أيها الرجل الأبيض الق إلىّ بسمعك!" (١٩٥٧). كذلك أصدرت الدار "قانون أب" وهى رواية بدأها رايت فى الأسابيع الأخيرة من حياته ولكنه لم يتمها قط. أما كتاب هيزل راولى عن حياة رايت وعصره فقد ظهر لأول مرة فى عام ٢٠٠٤ وهو الآن يصدر فى طبعة شعبية ورقية الغلاف.

ينتمى رايت إلى مجموعة الكتاب الأمريكيين الذين علا نجمهم فى ثلاثينيات القرن الماضى وأربعينياته : جون ستاينبك الذى كانت روايته "أعناب الغضب" تنافس "ابن البلد" فى المبيعات، وجون دوس باسوس صاحب التقنية السينمائية المبتكرة، وجيمز ج. فاريل الملتزم سياسيا واجتماعيا. وبمجئ الوقت الذى نشر فيه رايت روايته الثانية، كانت قد ظهرت مجموعة جديدة من الكتاب بدأت تستحوذ على الأضواء: ج.د. سالنجر، سول بيلو، نورمان مايلر، جورفيدال، مارى مكارثى، فضلا عن كاتبين زنجيين آخرين هما رالف إليسون صاحب "الرجل الخفى" وجيمز بولدوين صاحب "اذهب قلها على الجبل".

أخرج رايت فى ١٩٣٨ مجموعة قصصية عنوانها "أبناء العم توم". وفى الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٦٠ كان ينشر تقريبا كتابا جديدا فى كل عام، ويكتب الكثير إلى جانب ذلك. ولكن هذه الأعمال لم تلق صدى يُذكر لدى النقاد والقراء.

إن كتاب "القوة السوداء" سجل لرحلة رايت إلى ساحل الذهب (غانا الآن) فى ١٩٥٣. وكتابه "حاجز اللون" موضوعه مؤتمر باندونج الذى انعقد فى إندونيسيا عام ١٩٥٥ وحضره قادة عدم الانحياز فى العالم الثالث آنذاك. ولكن هذين الكتابين أدنى مستوى من كتب الرحلات التى أخرجها جريام جرين وبول فلمنج ونورمان لويس وغيرهم.

و"قانون أب" هو سادس كتاب يصدر لرايت بعد رحيله، وقد سبقته مجموعة قصص قصيرة، وكتاب ذكريات، ورواية، وديوان شعر، فضلا عن رواية

"جزيرة الهلوسة" التى لم تظهر بعد. وهناك مجموعة رسائله التى حالت زوجته إلين (توفيت فى ٢٠٠٤) دون نشرها.

وفى مقدمة كتبتها جوليا - الإبنة الكبرى لرايت - لرواية "قانون أب" تعترف بأنها رواية "ذات عيوب، تخطيطية غير وافية، وتكرارية أحيانا". لقد كتب رايت مسودتها فى ستة أسابيع فى النصف الثانى من عام ١٩٦٠ وكانت محاولة متأخرة منه لكتابة رواية أفكار. إنه يتساءل : ما "القانون"؟ لماذا يقتل الناس؟ ما الذنب؟ لماذا يشعر به البعض ولا يشعر به آخرون؟ والشخصية الرئيسية فى الرواية تدعى ردى تكر، وقد رُقى إلى منصب رئيس الشرطة فى إحدى ضواحى شيكاغو. والمنطقة التى يشرف عليها مستهدفة من قاتل يرتكب سلسلة من جرائم القتل، دون دافع فيما يبدو. وابن ردى المراهق - تومى - وهو تلميذ لامع يتأهب للالتحاق بالجامعة يعرف الكثير من الحقائق المقلقة عن هذه الجرائم.. إنها رواية شائقة ولكنها أدنى مستوى من الروايات البوليسية التى كانت تكتبها باتريشيا هاى سميث فى خمسينيات القرن الماضى عن الجريمة والذنب فى ضواحى المدن الأمريكية.

وينتهى كاتب المقالة إلى أن رايت كان متعدد الجوانب، ذا حيوية. ولكن موهبته الكبرى - وهى ما يكفل لاسمه البقاء مائة عام أخرى - كانت تتمثل فى تصوير المخاطر التى يتعرض لها صبى أسود صغير فى عالم أبيض كبير، أو على حد قوله : "كانت هذه هى الثقافة التى نشأت منها. كان هذا هو الرعب الذى فررت منه".

جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨)

فى مقالة لدونالد هوتون - الذى كان أستاذا زائرا للأدب الأمريكى بجامعتى القاهرة وعين شمس فى ستينيات القرن الماضى - عنوانها "شتاينبيك : الفنان والجائزة" يكتب هوتون:

"لما سأل الصحفيون شتاينبيك : هل ترى أنك جدير بجائزة نوبل؟

أجاب من فوره : .. يقينا لا !

والظاهر أن كثيرا من الناس يوافقونه على حكمه، فإن نبأ استحقاقه لجائزة نوبل فى الآداب عن سنة ١٩٦٢ لم يكد يعلن حتى أثار موجة كبيرة من النقد جاء فى أغلبه من مواطنيه الأمريكان أنفسهم، هذا مع أن مؤلفاته لقيت رواجا شديدا منذ أن واتته الشهرة فى الثلاثينيات من هذا القرن، كما طاب للسينما أن تستغل بعض قصصه" (ترجمة يحيى حقى، مجلة المجلة فبراير ١٩٦٣، ص٤٤). وتشير هذه الكلمات إلى الحيرة التى تخامر نقاد شتاينبك ودارسيه. فهل هو كاتب من الطبقة الأولى مثل فوكنر وهمنجواى – فى بعض أعمالهما على الأقل – أم أنه لا يعدو أن يكون كاتبا جذابا ناجحا من الطبقة الثانية؟

يثير هذا السؤال روبرت جوتلب فى مقالة له عنوانها "نجدة چون ستاينبك" فى "مجلة نيويورك للكتب" (١٧ أبريل ٢٠٠٨) وذلك إذ يعرض كتابا صادرا فى سلسلة "مكتبة أمريكا" من ٩٩٠ صفحة عنوانه "أسفار مع تشارلى والروايات اللاحقة ١٩٤٧-١٩٦٢" ويضم من أعمال شتاينبك : الأتوبيس الجانح، الاحتراق الساطع، يوم الخميس العذب، شتاء سخطنا، أسفار مع تشارلى بحثا عن أمريكا".

ويقول جوتلب : إن روايات شتاينبك تحقق مبيعات عالية، فالطبعات الورقية منها فى سلسلة بنجوين تبيع أكثر من مليون نسخة فى السنة. وإذا استثنينا أسوأ روايتين له – "الكأس الذهبية" و"حكم پيپن الرابع القصير" – فسنجد أن أروج كتبه هى : "عن الفئران والرجال" (وعنوانها مأخوذ من قصيدة للشاعر الاسكتلندى روبرت بيرنز) و"المهر الأحمر" و"اللؤلؤة" و"أعناب الغضب" و"شرقى عدن" (تحولت هذه الأخيرة إلى فيلم من إخراج إيليا كازان وبطولة جيمز دين).

لقد نُشرت أعمال شتاينبك الكاملة، وغدت من المقررات الدراسية على طلبة المدارس الثانوية والجامعات وحصل على جائزة نوبل، ومع ذلك يظل بعيدا عن الخريطة النقدية، لا يذكره سوى بعض الأكاديميين وبعض القراء المتحمسين. فلم

كان الأمر كذلك؟ ربما كان أحد الأسباب هو ميله إلى التفلسف دون عمق حقيقى (قال عنه الناقد آرثر ميزنر :"إن موهبته المحدودة – فى خير كتبه – مخففة بتفلسف من الدرجة العاشرة"). فهو يثقل على قارئه بآراء وأفكار فادحة الوطأة. لقد كان ، ككثير من كتاب جيله، يشعر بالاشمئزاز من النظام الرأسمالى، ومع ذلك لم يكن ثوريا حقيقيا. إنه أقرب إلى أن يكون مراهقا ساخطا يتسم بكلبية بليدة الحس. ورغم أنه يحاول دائما أن يرسى قوانين أخلاقية وأن يعالج قضايا كبرى، فإنه ليس بالمفكر أو المنظر التجريدى. أنه ينظر بعين الشك إلى التعليم الرسمى، ويكره السلطة والمؤسسات وهذا ما حال بينه وبين الانضمام إلى الحزب الشيوعى حتى حين كان فى قمة راديكاليته فى ثلاثينيات القرن الماضى. ونضع الأمر بصورة أخرى فنقول : إنه يملك الحرارة والإخلاص – وكذلك الأفكار المختلطة – لكثير من العصاميين الأذكياء الذين علموا أنفسهم بأنفسهم.

التحق شتاينبك فى شبابه، على فترات متقطعة، بجامعة ستانفورد ولكنه لم يحصل على شهادة منها. واشتغل بعدد من الأعمال اليدوية المتنوعة، وكاد يتضور جوعا فى نيويورك عندما كان فى الرابعة والعشرين إذ عمل بالبناء، وفشل فى محاولته أن يعمل صحفيا. ولكنه لم يفقد قط ثقته فى نفسه كاتباً، وكان يقرأ ما كتب على أصدقائه لمدة ساعات.

نمّت روايته المسماة "إلى إله مجهول" (١٩٣٣) عن تأثر بجاك لندن ود.هـ.لورنس. أما الرواية التى تلتها "تورتيلافلات" (١٩٣٥) – وهى أول عمل له يحقق مبيعات عالية – فقدمت نماذج من البسطاء – ملح الأرض – يشبون ويتشاجرون ويزنون ويسرقون. وتبرز فى هذه الرواية الفكرة التى غدت فيما بعد من أهم أفكار رواياته : التضامن الجماعى بين الفقراء والكادحين والعمال غير المتعلمين.

وفى ١٩٣٦ أخرج رواية "الحرب سجال" وبطلها شاب غاضب مغترب يدعى چيم ينضم إلى الحزب الشيوعى فى سان فرنسسكو. ويشترك جيم فى إضرابات العمال ويصاب بجرح ثم يُقتل.

ورواية "عن الفئران والرجال" (١٩٣٧) مكتوبة بنفس الطريقة الواقعية المباشرة الفعالة كسابقتها. وبطلاها عاملان يدعيان چورج ولينى :الأول بارع يملك صفات القيادة، والثانى نصف أبله يعبد جورج. ويبدى شتاينبك تعاطفا عميقا مع هذه النماذج الإنسانية مما يجعل من هذه الرواية – وإن لم تكن أكثر أعماله طموحا – أقرب ما كتب إلى العمل الفنى المُرْضِى.

كانت "عن الفئران والرجال" هى أيضا مدخل شتاينبك إلى برودواى. فقد تحولت إلى مسرحية ناجحة – بفضل جورج كوفمان – وحصلت على جائزة "نقاد الدراما فى نيويورك". ومن هنا بدأ تعلق شتاينبك بالكتابة للمسرح رغم أن موهبته لم تكن درامية وإنما هى، بالأساس، روائية تقوم على تقديم تقارير واقعية.

كانت "أعناب الغضب" (١٩٣٩) التى تصور هجرة المزارعين الفقراء إلى الغرب هى عمل شتاينبك الكبير. كتبها فى خمسة أشهر، وجعل فصولها تناوب بين سرد قصصى مباشر قوى وتعليقات المؤلف. وتصور الرواية كيف أن دخول الآلات مجال الزراعة قد كسر الصلة بين الإنسان والتربة : "إن الجرارات لا تحب الأرض". حصلت الرواية على جائزة پولتزر، وصنع منها چون فورد فيلما سينمائيا ناجحا.

ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية أخرج شتاينبك "مغيب القمر" (١٩٤٢) واشتغل مراسلا حربيا. كتب عن لندن أثناء "الحرب الخاطفة" التى شنها عليها هتلر، وعن شمال أفريقيا، وعن إيطاليا. لقد كان ينظر إلى الخارج أكثر مما ينظر إلى باطن نفسه، وكان يشعر بأنه على راحته حين يكون رجلا بين رجال، أو صبيا بين صبية، لا حين ينخرط فى علاقات مع الجنس الآخر (رغم حياته الجنسية الغنية بالخبرات، وزواجه ثلاث مرات، فإنه لم ينجح قط فى رسم شخصيات نسائية :

فنساؤه هن إما قديسات أو عاهرات – وأحيانا يجمعن بين الأمرين – وهن رموز، إلا أن يكنّ ممثلات للشر الخالص).

وفى ١٩٤٨ نشر يوميات عن زيارته للاتحاد السوفيتى بعد أن قضى فيه ستة أشهر بصحبة المصور الفوتوغرافى روبرت كابا.

وفى "شارع السردين المعلب" (١٩٤٥) يرتد شتاينبك إلى عالم "تورتيلا فلات". و"الأوتوبيس الجانح" (١٩٤٧) تصور – على نحو صناعى مفتقر إلى الاقناع – مأزقا يقع فيه ركاب أوتوبيس، على نحو يذكرنا برواية ثورنتون وايلدر "جسر سان لويس راى". أما "شرقى عدن" (١٩٥٢) – أكثر رواياته طموحا – فتدور أحداثها فى وادى ساليناس وتطمح إلى تصوير الصراع الأبدى بين الخير والشر من خلال ابتعاث آدم وحواء وقايين وهابيل.

كان شتاينبك فى الخمسين عندما نشر "شرقى عدن"، وبعدها لم يكد يخرج شيئا ذا قيمة. لقد فشل فى محاولته استيحاء قصة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة وإضفاء طابع عصرى عليها. ولكن روايته المسماة "شتاء سخطنا" (١٩٦١) (وعنوانها مستوحى من إحدى مسرحيات شكسبير التاريخية) نمّت على تجدد قواه. إنها رواية أزمة أخلاقية، مروية بضمير المتكلم، أشبه بروايات معاصريه : جون أوهارا وجيمز كوزنز وجون ماركاند وهاملتون باسو وسلون ولسون. وبطل الرواية – الذى يعد نفسه مواطنا مستقيما يحافظ على القانون – يتعرض للإغراء ويسقط ويخون رئيسه فى العمل وكذلك صديق طفولته. إن لحظات ضعف إيثان هولى، وافتقار ابنه المراهق إلى الأمانة، تعكس التدهور الأخلاقى لعصرنا.

وآخر عمل طموح لشتاينبك هو "أسفار مع تشارلى بحثا عن أمريكا" (١٩٦٢). والكتاب أشبه برحلة عبر القارة الأمريكية (تبتعث رواية "دون كيشوت" : كتاب شتاينبك المفضل) تبين كيف أن الفضائل القديمة – الاستقلال والتضامن – تكاد تختفى من أمريكا الحديثة، وتحل محلها عنصرية مقيتة من جانب البيض ضد السود فى نيو أورليانز وغيرها.

وخلال عقد الستينيات غدا شتاينبك أشبه بسفير ثقافى للولايات المتحدة إلى الخارج. لقد صادق يفچينى يفتشنكو وداج همرشلد، واستبانت ملامحه: ديمقراطى لبرالى ينهج نهجا وسطا، ويناصر أدلاى ستفنسن، ويؤيد لندون جونسون فى حربه على فيتنام.

قضى شتاينبك سنواته الأخيرة مشتغلا بكتابة المقالات والتحقيقات الصحفية، وأخرج كتابا عنوانه "أمريكا وأمريكيون" (١٩٦٦) تغلب عليه نغمة الوعظ والنزعة التعليمية والبحث عن إجابات كبيرة عن أسئلة كبيرة. إنه الآن "أمريكى وطنى" عن اقتناع، وقد ابتعد كثيرا عن راديكاليته الباكرة مما أفقده حب كثير من اليساريين واللبراليين ومناهضى التدخل العسكرى الأمريكى فى فيتنام.

حول سوناتات وردزورث

تُعرّف قواميس المصطلحات الأدبية وكتب النقد الأدبى السوناته بأنها قصيدة قصيرة تتألف من أربعة عشر بيتا، وهى عادة (فى الشعر الإنجليزى) من بحر الأيامب الخماسى (خمس تفعيلات تنقسم إلى عشرة مقاطع : الأول غير منبور والثانى منبور)، ذات نظام تقفية معقد (يلاحظ أن القوافى فى اللغة الإنجليزية أقل عدداً منها فى لغات أخرى كالإيطالية مثلا، مما يجعله الشاعر الإنجليزى بتحدٍ لا يستهان به). إنها شكل منظم يعبر عادة عن فكرة أو خاطرة أو عاطفة واحدة مكتملة، وقد يعبر نصفها الثانى عن انقلاب أو اتجاه معاكس لما جاء بنصفها الأول.

وكلمة سوناته Sonnet مشتقة من كلمة Sonetto الإيطالية (بمعنى : صوت صغير) وهى مصغر sueno (بمعنى : صوت) ويقابلها فى اللغة اللاتينية sonus. وتستخدم السوناته (فى اللغة الفرنسية) : البحر الاسكندرى ، وفى اللغة الإيطالية : البيت الأحد عشرى المقاطع.

وقد ظهرت السوناته أول ما ظهرت فى إيطاليا فى مطلع القرن الثالث عشر، وكانت من الأشكال الشعرية الأثيرة لدى دانتى (فى "الحياة الجديدة") وبترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) الذى كتب سلسلة من السوناتات لمحبوبته التى أطلق عليها اسم لورا، مما أرسى قواعد جزء كبير من شعر الغزل الأوربى فى عصر النهضة. وفى الجزء الأول من القرن السادس عشر انتقل هذا الشكل إلى إنجلترا على يدى السير توماس ويات، وفيما بعد عالجه هنرى هوارد (إيرل أوف سرى) واستخدمه أغلب كبار شعراء العصر الإليزابيثى مثل إدموند سبنسر وفيليب سيدنى وصمويل دانيل ومايكل دريتون ووليم شكسبير. وبعد وفاة ملتن كفّ هذا الشكل ، لبعض الوقت، عن أن يكون رائجا ولكن الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز فى مطلع القرن التاسع عشر (وردزورث وكيتس بخاصة) أعادوا إحياءه وصار يستخدم كثيرا من بعدهم.

وقد اشتهر بعض الشعراء بكتابة متواليات من السوناتات توجد رابطة بينها

من حيث الخيط أو الموضوع. وهى عادة قصائد حب تصور تطور العلاقة بين محبين (أو تحلل نكساتها) ومشاعر الكاتب نحو محبوبته. ومن أمثلتها: سوناتات شكسبير (١٥٤ سوناته) و"أستروفيل وستلا" لسيدنى و"سوناتات مقدسة" لجون دن و"سوناتات من البرتغالية" لإليزابيث براونج و "بيت الحياة" لدانتى روزتى و"الحب العصرى" لجورج ميرديث (تتألف سوناتاته من ١٦ بيتا) و"السعى" لأودن.

ومن الشعراء المحدثين الذين كتبوا سوناتات : هوبكنز، فروست، ديلان توماس، هاردى، ييتس، إدنا سانت فنسنت ميلاى، جون بريمان، روبرت لويل.

وقد تعالج السوناته خيطا دينيا (كما عند هوبكنز) أو سياسيا (كما عند ملتن) وقد لا تخلو من تصنع وهو ما سخر منه شكسبير فى ملهاته "خاب سعى العشاق".

ومن الشعراء الأوربيين الذين عالجوا السوناته : تاسو الإيطالى، وكامونش البرتغالى (من القرن السادس عشر).

وللسوناته أشكال كثيرة منها : البتراركى، والسبنسرى، والشكسبيرى، والملتونى. وقد يستبيح الشاعر (مثلما فعل وردزورث) لنفسه بعض الحريات فى تعديل الشكل التقليدى للسوناته كما أرساه السابقون.

وتنقسم السوناته البتراركية إلى نصفين : ثمانية وسداسية بينهما فاصل. وتتألف الثمانية من رباعيتين بينما تتألف السداسية من ثلاثيتين.

أما السوناته السبنسرية فتتألف من ثلاث رباعيات ودوبيت.

والسوناته الشكسبيرية تتألف من ثلاث رباعيات ودوبيت ختامى. وقد أهدى شكسبير سوناتاته إلى شخص مجهول لدينا يرمز إليه الشاعر باسم مستر و.هـ.، كما أهدى بعضها آخر إلى "سيدة سمراء".

وتتبع السوناته الملتونية النسق البتراركى ولكنها لا تقيم فاصلا بين الثمانية والسداسية.

ومن الشعراء المصريين المحدثين الذين جربوا أيديهم فى كتابة السوناته :

لويس عوض فى ديوانه الرائد "بلوتولاند" وصلاح عبد الصبور (سوناته قاهرية).

هذا الشكل الشعرى هو موضوع رسالة دكتوراه أعرضها هنا وعنوانها :

نمو السوناته عند وردزورث بوصفه مؤشرا إلى تغير نظرته إلى الحياة ونظريته فى الشعر والنقد[1].

تقع هذه الرسالة فى ٢٦١ صفحة بالإضافة إلى ملخص إنجليزى وآخر عربى. وتتألف من مقدمة وخاتمة وببليوجرافيا وأربعة فصول هى :

١) سوناتات وردزورث الباكرة وعودته إلى التقليدية .

٢) سوناتات ودزورث فى ١٨١٥ ونمو التقليدية.

٣) سوناتات نهر ددون وانتصار التقليدية.

٤) السوناتات الكنسية وذروة التقليدية.

ويعد الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) أبرع من كتب السوناته بين أبناء عصره من الرومانتيكيين وأغزرهم إنتاجا فى هذا الشكل إذ كتب حوالى ٥٢٣ سوناته فى موضوعات سياسية ودينية وأخلاقية وغيرها. نشر أول سوناته له فى سن السابعة عشرة واستمر يعالج كتابة هذا الشكل حتى نهاية حياته.

وتوضح الرسالة أسباب عودة وردزورث إلى كتابة السوناته بعد انقطاع ولماذا استمر فى كتابتها، وكيف عكست تغير نظرته إلى الحياة وازدياد جنوحه إلى التقليدية والمحافظة، مع ملاحظة أن العنصر المحافظ قد ظل كامنا فى طبيعته منذ البداية، وحتى فى أيام حماسته – فى شبابه – للثورة الفرنسية.

وتستخدم الرسالة أداة التحليل فى فحص مجموعات السوناتات التى خلفها وردزورث. وتقتصر الرسالة على فحص سوناتاته المؤلفة والمنشورة فيما بين ١٨٠٢-١٨٢٢.

وتبدأ مقدمة الرسالة بتعريف للسوناته وتاريخ موجز لتطورها، مع تحديد نطاق الرسالة وأهدافها ومنهجها.

أما الفصل الأول فيتناول سوناتات وردزورث الباكرة التى ألفها بين ١٨٠٢-١٨٠٧ ونشرها فى ١٨٠٧ تحت عنوان "قصائد فى مجلدين".

ويعالج الفصل الثانى سوناتاته المؤلفة فيما بين ١٨٠٨-١٨١٥ والمنشورة فى طبعة ١٨١٥ من القصائد.

والفصل الثالث فحص لسوناتات نهر ددون التى نشرها فى ١٨٢٠.

ويعالج الفصل الرابع سوناتاته الكنسية المنشورة فى ١٨٢٢.

وتلخص الخاتمة نتائج البحث.

وأوضحت الرسالة كيف أن وردزورث سافر إلى فرنسا فى عام ١٧٩٠ وكله حماس للثورة الفرنسية - إذ رأى فيها رمزا لصدع أغلال الطغيان وبشيرا بفجر من الحرية والمساواة، ولكن آماله خابت بعد أن تحولت الثورة إلى العنف الدموى، وشرعت تأكل بنيها تحت حد المقصلة، وبدأ عهد من الإرهاب على يدى روبسبير وزملائه. وفيما بعد اعتلى نابليون سدة الحكم وجعل من نفسه امبراطورا، وغدت إنجلترا مهددة بأن يغزوها الفرنسيون.

هكذا تحول وردزورث بولائه من النظام الجمهورى إلى النظام الملكى، وإلى كنيسة إنجلترا الأنجليكانية. وحدث شئ مشابه لذلك لصديقيه صمويل كولردج وروبرت صذى اللذين تحولا بدورهما من مناصرة الثورة الفرنسية إلى الإنحاء عليها باللائمة والإزراء برجالها ورفع لواء الوطنية والدين والملكية.

وأبرز الباحث دين وردزورث لشقيقته دوروثى ولصديقه كولردج، وتأثره بسوناتات ملتن (خاصة تلك التى تعالج خيوطا سياسية). وأفاد من نثر وردزورث خاصة فى رسائله، ومقدمتيه لديوان "مواويل غنائية"، واستعرض أهم الكتابات النقدية السابقة عن سوناتات وردزورث، وأشار لنقاده : هازلت وبيرون ولى هنت وفرنسيس جيفرى وغيرهم. ورغم أن السوناتات هى بؤرة بحثه فلم يفته أن يشير - حيث يقتضى المقام ذلك - إلى قصائد وردزورث الأخرى مثل "المقدمة" و"عش العصفور".

وقدم الباحث تحليلا لنماذج من سوناتات وردزورث : "سوناتات مكرسة للحرية"، "سوناتات متفرقة"، "سوناتات نهر ددون"، "سوناتات كنسية" وإن كان يجنح أحيانا إلى أن يستبدل بالتحليل النقدى المطلوب مجرد شرح نثرى للأبيات ومضمونها.

وقد نجحت الرسالة فى الربط بين تطور وردزورث الشعرى وتطور آرائه السياسية والاجتماعية، وأبرزت الطابع الدرامى الديالكتيكى لشعره، وكثافة نسيجه، وقدرته على النظر إلى الداخل والخارج فى آنٍ، وتوجهه الرؤيوى.

ويؤخذ على الرسالة عدد من الهفوات اللغوية والطباعية، وأنها تغفل الإشارة إلى سوناته وردزورث التى مطلعها "لا تنظر بعين الازدراء إلى السوناته، أيها الناقد" رغم أنها بمثابة مانيفستو يعبر عن آراء وردزورث فى هذا الشكل الشعرى، ويذكر ممارسيه السابقين : شكسبير وبترارك وتاسو وكامونش ودانتى وملتن وسنبسر.

هوامش :

١) نمو السوناته عند وردزورث بوصفه مؤشرا إلى تغير نظرته إلى الحياة ونظريته فى الشعر والنقد، رسالة دكتوراه لعلى محمد رضوان شليل، تحت إشراف أ.د. محمد عنانى، أ.د. ديفيد ورل (بجامعة نوتنجام ترنت البريطانية)، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٨. ناقشت الرسالة فى ١٦/ ١١/ ٢٠٠٨ لجنة مكونة من الدكاترة : محمد عنانى ومصطفى رياض وماهر شفيق فريد وحصل الباحث على درجة دكتوراه الفلسفة فى الأدب الإنجليزى بمرتبة الشرف الأولى.

ثلاث رسائل جامعية

١) معالجة الألفاظ المشتقة من أسماء الأعلام فى المعاجم الإنجليزية – العربية الكبرى : دراسة معجمية [1].

تعالج هذه الرسالة (التى تقع فى أكثر من ٥٥٠ صفحة) شريحة هامة من مفردات اللغة الإنجليزية وهى تلك المفردات المشتقة من أسماء الأعلام، سواء كانت أشخاصا أو أماكن. وقد اختار الباحث أن يفحص هذه المفردات فى أربعة معاجم إنجليزية – عربية هى : المورد (منير البعلبكى ٢٠٠٤) المغنى الأكبر (حسن الكرمى ٢٠٠١) النفيس (مجدى وهبه ٢٠٠٠) قاموس أطلس الموسوعى (٢٠٠٥) مقارنة بثلاثة معاجم إنجليزية وأمريكية هى : معجم وبستر الموسوعى غير المختصر (١٩٩٦) معجم وبستر الموسوعى (٢٠٠٦) معجم كولنز للغة الإنجليزية (٢٠٠٣).

وتتألف الرسالة من :

إقرارات الشكر

قائمة الاختصارات المستخدمة

مفتاح لرسم الكلمات العربية باللغة الإنجليزية

ملخص

الفصل الأول ("مقدمة") وفيه يبسط الباحث المشكلة التى يعالجها، ودلالة بحثه وهدفه، وما يطرحه من أسئلة، والمنهج الذى اتبعه، والمنطق الذى حكم تقسيم الرسالة إلى فصول – مع هوامش ختامية.

الفصل الثانى ("مراجعة للأدبيات المتصلة بالموضوع") وفيه يتناول قضايا الترجمة ووضع المعاجم، مع تاريخ وجيز للترجمة والتعريب فى العالم العربى وآراء الباحثين والأدباء فى مزايا التعريب وعيوبه، مع هوامش ختامية.

الفصل الثالث ("الألفاظ المشتقة من أسماء أعلام فى معاجم اللغة المنبع والهدف") حيث يتناول مفردات أدبية وفنية ، وأسطورية، ومفردات مشتقة من

أسماء مؤلفين، ومفردات تاريخية ودينية، ومفردات من حقول الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، ومفردات متصلة بالتغذية والملابس والأقمشة، ومفردات من علوم الحياة والنبات والطب، ومفردات متفرقة.

والفصل الرابع يقدم نتائج البحث الذى غطى ثلاثة مجالات : التعريب والترجمة والتعريف، مبينا ما لكل منها وما عليه. ومن بين هذه النتائج : إنه ما من معجم من هذه المعاجم الإنجليزية – العربية قيد الدراسة يغطى كل المفردات المشتقة من أسماء أعلام مهما ادعى من موسوعية.

كذلك لا تقدم هذه المعاجم معلومات وافية، على نحو منهجى، عن أصول المفردات وتاريخها.

ويمثل قاموس "المورد" أعلى نسبة من الكلمات المعربة (٥٦٪ من مواده) تليه معاجم : أطلس (٣٩٪) فالنفيس (٣١٪) فالمغنى (٢٦٪).

وأكثر هذه المعاجم لجوءا إلى الترجمة هو النفيس (٤٤٪) يليه المغنى (٣٨٪) فالمورد (٣٣٪) فأطلس (٢٨٪)

وتغلب التعريفات الشارحة على قاموس المغنى (٣٦٪) يليه فى هذا الصدد : أطلس (٣٣٪) فالنفيس (٢٥٪) فالمورد (١١٪).

وقد استعان الباحث بالاحصائيات الحسابية للبرهنة على هذه النتائج، وهو منهج علمى محمود من شأنه ضبط النتائج وضمان دقتها.

ثم قدم الباحث عددا من التوصيات أهمها :

١) أن تستكمل المعاجم الأربعة التى رجع إليها ما ينقصها من ألفاظ مشتقة من أسماء أعلام، خاصة المفردات التقنية والعلمية التى تتنامى على نحو متزايد السرعة فى كل عام.

٢) أن تنتهج هذه المعاجم سياسة أكثر تحديدا فيما يخص تاريخ الكلمات واشتقاقاتها مع النص على تاريخ أول استخدام لها وبعض التعريف بمن منحها اسمها.

٣) أن نتجنب التعريب بقدر المستطاع فلا يلجأ إليه إلا للضرورة القصوى.
٤) أن تُستخدم معادلات الترجمة كلما أمكن، مع التسليم بأنه لا مفر من بعض الاستثناءات فى أسماء النبات والحيوان مثلا.
٥) أن نتجنب التعريفات الشارحة بقدر المستطاع فهى لا تكاد تفيد المترجم أو دارس اللغة.
٦) أن نوجه مزيدا من الاهتمام إلى مشكلات ترجمة الألفاظ المشتقة من أسماء أعلام فى مقررات الترجمة بأقسام اللغة الإنجليزية وآدابها فى الجامعات المصرية.
٧) أن تتوخى المعاجم الأربعة المدروسة أعلاه نهجا موحدا فى تقديم مادتها، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التقنية والعلمية.

ويقترح الباحث على باحثى المستقبل أن يوجهوا عنايتهم إلى جوانب أخرى لم تتناولها رسالته مثل المفردات المستعارة من لغات أجنبية والفروق الدقيقة بين الألفاظ المعربة والألفاظ المستعارة، مع توجيه اهتمام خاص إلى مشكلة التعريب لما لها من آثار خطيرة فى اللغة العربية.

مراجع

مراجع عربية

معاجم إنجليزية / إنجليزية وإنجليزية / عربية وعربية / عربية.

ويُحسب للباحث البيليوجرافيا الوافية التى ختم بها رسالته وما تحويه من كتب ومقالات باللغتين الإنجليزية والعربية، كذلك سعة إطلاعه على المعاجم الإنجليزية والأمريكية والعربية – الحديث منها بخاصة – والمنهج الدقيق الذى اتبعه فى عرض مقدماته ونتائجه.

على أن الملخص العربى تعيبه بعض أخطاء نحوية وهو ما لا يليق بباحث اختار أن يتخذ من مفردات اللغتين الإنجليزية والعربية – أو شريحة منها – موضوعا لدرسه ومشغلة لوقته وميدانا لتخصصه.

كذلك يؤخذ على الرسالة أن فكرة الدعوى thesis غير واضحة فيها فهى أقرب إلى العمل الموسوعى أو إلى أن تكون معجما إتيمولوجيا به مادة علمية غزيرة، تتخلله تعليقات نقدية، ولكننا لا نتبين بوضوح ما الذى يدافع عنه الباحث أو يحاول أن ينقضه، وإن كان الإنصاف يقتضى أن نذكر أنه يتخذ أحيانا مواقف واضحة من القضايا التى يتناولها كتحفظاته القوية - مثلا - على منهج التعريب وعلى التعريفات الشارحة، ودعوته إلى العثور على مقابل عربى للكلمة الإنجليزية بما يلائم طبيعة اللغة العربية وأساليبها فى التعبير وأداء المعنى.

٢) مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى شعر مى زيادة وترجماتها :[٦]

كانت الآنسة مى زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) أنبغ أديبات الشرق والعروبة فى العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين وأوسعهن أفقا : أعانها على ذلك إجادتها عدة لغات أجنبية (لها ديوان شعر باللغة الفرنسية) وإطلاعها الدائب على أحدث تيارات الفكر الغربى فى عصرها (كانت من أوائل من كتبوا - مثلا - عن أونامونو وبراندلو فى اللغة العربية) ومن ثم كان من المهم أن نفحص عملها فى سياق علاقته بالآداب الأجنبية التى اطلعت عليها وتأثرت بها.

وهذا ما تضطلع به - أو بجزء منه - هذه الرسالة الواقعة فى ١٥٣ صفحة وتتألف من:

مقدمة

الفصل الأول : عصر مى زيادة

الفصل الثانى : مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى شعر مى زيادة

الفصل الثالث : مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى ترجمات مى زيادة

خاتمة

ملاحق

ببليوجرافيا

والرسالة دراسة للدور الأدبى الذى لعبته مى وأعمالها إنشاءً وترجمة (ترى الباحثة أن مى مبتكرة الشعر المنثور فى اللغة العربية، وأنها سابقة لموروث مدرسة أبولو الرومانتيكى فى الترجمة) مع إبراز المؤثرات الأوربية بعامة - والإنجليزية بخاصة - فى عملها، مع إشارات إلى كتاباتها فى فن السيرة حيث أصدرت ثلاث دراسات عن : باحثة البادية (ملك حفنى ناصف) ١٩٢٠ / وردة اليازجى ١٩٢٤ / عائشة التيمورية ١٩٢٤ نمت على موهبة نقدية فى تناول أعمال هؤلاء الكاتبات.

والفصل الأول من الرسالة دراسة للخلفية السياسية والاجتماعية والذهنية والثقافية العامة للعصر وأجوائه التى أثرت فى موهبة مى ، وحياتها الباكرة وتعليمها، ومراسلاتها مع جبران، والصالون الأدبى الذى كانت تقيمه وكان يحضره مثقفون وأدباء كبار كلطفى السيد وشوقى والعقاد وطه حسين وسلامة موسى والمازنى والرافعى وشبلى شميل ويعقوب صروف ومصطفى عبد الرازق وإسماعيل صبرى وغيرهم.

ويبين الفصل الثانى كيف تفاعلت مى - شعوريا ولا شعوريا - مع الحركة الرومانتيكية الإنجليزية، ومى من حيث هى شاعرة للطبيعة واهتمامها بشخصية اللورد بايرون الذى كانت تعده (فى مبالغة مغفورة) قريبا من قامة شكسبير، والصور والخيوط والأفكار التى تعكس أثر الرومانتيكيين فى عملها.

أما الفصل الثالث فيذكر أن مى ترجمت رواية تاريخية للسير آرثر كونان دويل - مبتكر شخصية شرلوك هولمز - هى رواية "لاجئون" (١٨٩٣) وسمتها "الحب فى العذاب" (١٩٢١). وموضوع الرواية اضطهاد البروتستانت فى فرنسا وهجرتهم فرارا إلى أمريكا فى عصر الملك لويس الرابع عشر، مع فحص لأوجه الشبه والاختلاف بين الأصل والترجمة.

كذلك ترجمت مى رواية ألمانية للمستشرق وعالم اللغة ماكس موللر عنوانها "الحب الألمانى" وسمتها بالعربية "ابتسامات ودموع" (١٩٢٢). ومن الفرنسية

ترجمت رواية "رجوع الموجة" لبرادا (كان الأثر الفرنسى فى كتاباتها - لامارتين ودى موسيه بخاصة - لا يقل عمقا عن الأثر الإنجليزى، بل ربما أربى عليه).

وثمة ببليوجرافيا تورد أعمال مى وأهم من كتبوا عنها، مفيدةً من شبكة الإنترنت.

وقد جمعت الرسالة بين المنهج التحليلى ومناهج الأدب المقارن، وقدمت تحليلا لعدد من نصوص مى النثرية والشعرية مثل : كآبة، ارتياب، عينطورة، أمل، وداع لبنان، ألحان الخريف. وحدّدت خيوطها الرومانتيكية الأساسية بأنها : الكآبة والحب والعزلة والحنين إلى الماضى والطفولة والإنسان والحياة والموروث الإغريقى القديم (هنا نقطة لقاء مع الكلاسية) والله والدين.

وقد كانت مى - إلى جانب إجادتها عديدا من اللغات الأجنبية (الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، إلخ..- قادرة على تطويع قراءاتها فى هذه الآداب للذوق الشرقى والقارئ العربى. وتمكنت من إجادة الفصحى - فى مرحلة لاحقة - وكانت على معرفة طيبة ببلاغة القرآن الكريم وقدامى الشعراء والكتاب العرب. وجنحت، بمزاجها الشاعرى المحلق، فى أواخر أيامها إلى التصوف وقارنت حظها فى الحياة بحظ أبى العلاء. وهى تمثل رافدا مهما من روافد الحركة الرومانتيكية العربية فى عصرها.

والأثر الغربى فى أعمالها يتمثل فى معالجتها فنونا من قبيل الشعر المنثور والترجمة الأدبية والقصة القصيرة.

وأكدت خاتمة الرسالة إنجاز مى المتفرد فى سياق مطلع القرن العشرين : وهو السياق الذى ضمّ شعراء الأحياء وشعراء المهجر (جبران بخاصةٍ)، وشعراء جماعة الديوان، وشعراء مدرسة أبولو، وشهد نشأة الصحافة التى وّسعت من دائرة القراء، كما أثّرت فى أساليب الكتاب، ونشطت حركة الترجمة من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية.

والإضافة التى تقدمها الرسالة هى تركيز الضوء على المؤثرات الأجنبية فى عمل مى على حين اهتمت أغلب الدراسات السابقة بسيرتها الذاتية ودورها الاجتماعى. على أنى آخذ على الرسالة أمورا منها : إنها لا تبرز بدرجة كافية أثر جبران فى أدب مى، وأن الباحثة فى معالجتها مأساة مى فى سنواتها الأخيرة – حين أصابها الانهيار العصبى وأدخلها أقاربها مستشفى العصفورية للأمراض النفسية والعقلية ببيروت – فاتها أن ترجع إلى مقالة مهمة لسلامة موسى عن هذه المأساة ترد فى ختام كتابه "تربية سلامة موسى".

ويشوب الرسالة عدد من الأخطاء اللغوية والطباعية تم تنبيه الباحثة إليها لتتداركها قبل إيداع الرسالة مكتبة الجامعة ومكتبة الكلية ومكتبة القسم.

٣) رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة : مدخل مقارن إلى زيجمونت باومان وعبدالوهاب المسيرى.[٣]

ترمى هذه الرسالة إلى عقد مقارنة بين مفكرين معاصرين : أحدهما عالم اجتماع بولندى المولد، والثانى ناقد وباحث وأستاذ مصرى للأدب الإنجليزى.

أما الأستاذ البولندى فهو زيجمونت باومان المولود فى ١٩٢٥ والمقيم فى إنجلترا منذ عام ١٩٧١ حيث يعمل أستاذا لعلم الاجتماع بجامعة ليدز. وله سبعة وخمسون كتابا وأكثر من مائة مقال منشور تتناول قضايا من قبيل العولمة والحداثة وما بعد الحداثة والنزعة الاستهلاكية والأخلاق.

وأما الأستاذ المصرى فهو عبد الوهاب المسيرى (١٩٣٨-٢٠٠٨) الذى تلقى تعليمه فى جامعات الاسكندرية وكولومبيا ورتجرز، ودرّس بجامعة عين شمس منذ عام ١٩٨٨، كما درّس فى جامعات المملكة العربية السعودية والكويت وماليزيا. وله أعمال بالإنجليزية والعربية تتناول اليهود واليهودية والصهيونية والعلمانية والتحيز والثقافة الغربية المعاصرة ونظرية الأدب والأدب المقارن.

وتسعى الرسالة إلى إبراز دور التمثيل المجازى فى رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة بالإشارة إلى ثلاثية باومان : مشرعون ومفسرون (١٩٨٧)

الحداثة والمحرقة (١٩٨٩) الحداثة والازدواج الوجدانى (١٩٩١) حيث يسعى باومان إلى دحض فكر عصر التنوير الذى يحتفى بالنزعة العلمية ويبشر بنهاية التاريخ.

وتبين الرسالة أن ما يقدمه باومان من استبصارات وتصورات جديدة يشترك فى الكثير مع تفسير المسيرى للأسس العقلية للحداثة وما بعدها. إن باومان يستخدم استعارتين رئيسيتين: "الحداثة الصلبة" و"الحداثة السائلة". ويكاد المسيرى يستخدم نفس هذه المجازات : "المادية العقلانية الصلبة" و"المادة السائلة غير العقلانية". وتدور فى فلك هذه المجازات الكبرى مجازات أخرى فرعية ترسم آفاق الحداثة وما بعد الحداثة. ويركز الباحث على أعمال المسيرى : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية (١٩٩٩) العالم من منظور غربى (٢٠٠١) اللغة والمجاز : بين التوحيد ووحدة الوجود (٢٠٠٢) الحداثة وما بعد الحداثة (٢٠٠٣) دفاع عن الإنسان : دراسات نظرية وتطبيقية فى النماذج المركبة (٢٠٠٣).

وتتألف الرسالة من خمسة فصول :

فالفصل الأول ("رسم الخريطة المعرفية والمجاز") يناقش العلاقة بين رسم الخريطة المعرفية والمسافة النقدية والنماذج الإرشادية والاستعارات والأنطولوجيا (مبحث الوجود بما هو كذلك) فى ضوء منهجية باومان والمسيرى وأيديولوجيتهما. ويبين الفصل أن التفسير المجازى واحد من الآليات الكبرى لرسم الخريطة المعرفية عند هذين المفكرين.

والفصل الثانى ("الحداثة بوصفها سردا غنوصيا") يتناول السرديات والمجازات الكبرى التى يستخدمها باومان والمسيرى فى النظر إلى الحداثة على أنها شكل من الغنوصية التى تجنح إلى تأليه الإنسان و/ أو الطبيعة بهدف إقامة يوتوبيا أرضية.

والفصل الثالث ("رسم خريطة لعواقب الحداثة") يستكشف ويقابل بين استخدام باومان والمسيرى للمجاز بوصفه أداة هرمنيوطيقية كبرى لدراسة عواقب

الحداثة. كذلك يكشف الفصل عن الدور الذى لعبته خبراتها الوجودية المعيشة وأيديولوجيتها فى النظر إلى الحداثة على أنها رؤية غنوصية.

والفصل الرابع ("قياس الحداثة الأقرن" بمعنى ورطتها Dilemma) يفحص حالة الخلط التى صحبت نشأة الحداثة وإدراكها، مع التركيز على مجازات الجنس والجسد فى الفن والأدب وكافة مسالك الحياة.

وتنتهى الرسالة بخاتمة، ومراسلات متبادلة بين باومان والباحث فى ٢٠٠٦، وحوار أجراه الباحث مع المسيرى، وببليوجرافيا.

والرسالة جهد علمى طيب وإن كنت لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأن المسيرى قد نال من التقدير – لدينا – فوق ما يستحق. فهو – مع الإقرار بكل فضائله – لا يعدو فى نظرى أن يكون – شأنه فى ذلك شأن الدكتور حسن حنفى – استشراقيا معكوسا : يستخدم تقنيات الفكر الغربى وآلياته من أجل دحض هذا الفكر، مدفوعا بعوامل وطنية ودينية. وأصالته – إذا أخذنا بهذا التفسير – موضع نظر إذ هى لا تعدو أن تكون من قبيل رد الفعل.

الهوامش

١) معالجة الألفاظ المشتقة من أسماء الأعلام فى المعاجم الإنجليزية – العربية الكبرى : دراسة معجمية، رسالة ماجستير مقدمة من حازم أحمد جلهوم، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عنانى، د. عبد المنعم على، د. مها الصعيدى، كلية الآداب، جامعة المنوفية ٢٠٠٨.

٢) مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى شعر مى زيادة وترجماتها، رسالة ماجستير مقدمة من لميس السيد فضل، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عنانى، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

٣) رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة : مدخل مقارن إلى زيجمونت باومان وعبد الوهاب المسيرى، رسالة دكتوراه مقدمة من حجاج أحمد شعبان، تحت إشراف أ.د. محمد يحيى حسن، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

مع الناقد الإنجليزى المعاصر

تيرى إيجلتون

ترنس فرانسيس إيجلتون، المولود في ١٩٤٣، ناقد ماركسى بارزولد في مدينة سالفورد بمقاطعة لانكشير وتلقى دراسته في كلية دى لاسال بسالفورد وكلية الثالوث بجامعة كامبردج حيث تخرج في ١٩٦٤. أعد رسالته للدكتوراه بكلية يسوع بجامعة كمبردج (تحت إشراف إدوارد كاربنتر) خلال السنوات ١٩٦٤-١٩٦٩. له من المؤلفات: كنيسة اليسار الجديد (١٩٦٦) شكسبير والمجتمع (١٩٦٧). كان من الكتاب المنتظمين في مجلة "ستاند" الأدبية ابتداء من عام ١٩٦٧. انتقل إلى جامعة أكسفورد زميلاً بكلية وادام (١٩٦٩-١٩٨٩) حيث أنشأ حلقة بحثية (سمينار) عن النقد الماركسى. من أعماله اللاهوتية الأخرى: الجسد لغة: معالم لاهوت يسارى جديد" (١٩٧٠). ومن أعماله النقدية: منفيون ومهاجرون (١٩٧٠) أساطير السلطة: دراسة ماركسية لآل برونتى (١٩٧٥) النقد والأيديولوجيا (١٩٧٦) الماركسية والنقد الأدبى (١٩٧٦) فالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى (١٩٨١) اغتصاب كلاريسا (١٩٨٢). نشر أروج أعماله "نظرية الأدب" في ١٩٨٣ وقفاه بـ "وظيفة النقد" (١٩٨٤) وليم شكسبير (١٩٨٦) ومجموعة مقالات "ضد الطبع" ١٩٨٦ ورواية ملهوية: قديسون ودارسون (١٩٨٧). غدا محاضراً في النظرية النقدية بجامعة أكسفورد ١٩٨٩-١٩٩٢ ونشر: دلالة النظرية (١٩٩٠) أيديولوجية الأستاطيقى (١٩٩٠) الأيديولوجيا: مدخل (١٩٩١) أوهام ما بعد الحداثية (١٩٩٦) فضلاً عن مسرحية عن أوسكار وايلد عنوانها: القديس أوسكار (١٩٨٩). ثم غدا أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد في ١٩٩٢، ونشر كتاباً عنوانه "هيثكليف والجوع العظيم" في ١٩٩٥. صدر له "بعد النظرية" في ٢٠٠٣ وسيرة ذاتية عنوانها "حارس البوابة" في نفس ذلك العام ثم "كيف تقرأ قصيدة". وأحدث كتاب له - وقد صدر منذ عهد قريب - يحمل عنوان "معنى الحياة". وقد زار بلادنا حيث ألقى محاضرة عن "مسألة الهوية الثقافية" فى المؤتمر

الدولى للأدب المقارن الذى عقده قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، فى نوفمبر ٢٠٠٨ (نشرت جريدة "أخبار الأدب" كما نشرت صفحة سناء صليحة بجريدة "الأهرام" ملخصا لهذه المحاضرة).

وقد حرر إيجلتون كتاب "نظرية الأدب الماركسية: قراءات" (١٩٩٦) وكتاب "ريموند وليمز: منظورات نقدية" (١٩٨٩). وشارك في تحرير مجموعة مقالات عنوانها "من الثقافة إلى الثورة" ١٩٦٨ مع برايان ويكر.

يرى إيجلتون أن الأدب يتأثر في شكله ومضمونه بقوى تاريخية واقتصادية واجتماعية، وعنده أن النقد ينتسب إلى الحقل الجمالى للأيديولوجيا. ويتميز عن غيره من النقاد الماركسيين الإنجليز بأنه متأثر بكتاب ونقاد أوربيين كثيرين (ماشيرى، فوكو، لاكان، دريدا، برخت، ألتوسير، إلخ...).

وفى مقالة عنوانها "متناقضات تيرى إيجلتون "بالمجلة الأدبية الأمريكية "ذانيو كرايتريون" (سبتمبر ١٩٩٠) يقول الناقد روجر كيمبل: إننا نرى أصول نقد إيجلتون في مركب من (١) عضوانية ريموند وليمز الاشتراكية (٢) ونقد ف. ر. ليفيس التطبيقى الأوتوقراطى على نحو مدقق (٣) وكاثوليكية تحريرية يسارية.

ولإجلتون عدة كتب ومقالات ومقابلات ومحاورات نقلت إلى اللغة العربية أذكر منها:

- الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول (عدد الأدب والأيديولوجيا ١٩٨٥) وأعيد نشره بعناية: منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦ (يوجد ملخص لأهم أفكار هذا الكتاب فى دليل مجلة فصول في عشر سنوات ١٩٨٠-١٩٩٠، إعداد سعدية محمد إبراهيم، إشراف ألفت عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣).
- النقد والمجتمع: حوارات، ترجمة وتحرير فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.
- النقد والأيديولوجية، ترجمة فخرى صالح ١٩٩٢ (حوار أجراه مايكل بين مع

إيجلتون).

- سياسة فقدان الذاكرة، ترجمة محمد بهنسى، مجلة فصول، شتاء – ربيع ٢٠٠٧).
- تحولات الأيديولوجية النقدية، ترجمة فخرى صالح، مجلة الكرمل (نيقوسيا) ١٩٨٩.
- صور الثقافة، ترجمة سامح فكرى، مراجعة سامى خشبة، مجلة فصول، شتاء وربيع ٢٠٠٤.
- فرسان الاحتجاج: مقالات مختارة، ترجمة فاضل جتكتر، مجلة الكرمل، العدد ٧٩ (ربيع ٢٠٠٤).
- إدوارد سعيد وآليات الثقافة والنظرية النقدية (بالإنجليزية مع ملخص عربى) (مقابلة أجراها معه فريال غزول وآخرون) مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ٢٥ (٢٠٠٥).
- الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة في كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، بأقلام مختلفة، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٤.
- مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبي تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فوللر، ترجمة وتقديم نهاد صليحة، مجلة فصول، مجلد ٢٦ عدد ٣.

وثمة مادة عن إيجلتون في كتاب رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر ١٩٩١.

هذا الناقد هو موضوع رسالة دكتوراه تقدمت بها بسمة حسنى صالح إلى كلية الآداب بجامعة المنصورة تحت عنوان: "بحث عن الذاتية: تقييم لنظريات تيرى إيجلتون النقدية وتطبيقاتها" ونوقشت فى ٧ يونيه ٢٠٠٨ وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الدكاترة: محسن عبد الغنى جبر (مشرفاً) ومحمد عنانى وماهر شفيق فريد (عضوين).

وقد حصلت الباحثة على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة الإنجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول: بحثاً عن مخطط ١ + ١.

الفصل الثاني: إيجلتون وسيطاً بين منفيين ومهاجرين: منظور جدلى.

الفصل الثالث: نحو نقد ثورى.

خاتمة.

ببليوجرافيا.

وتقول الباحثة في مقدمة رسالتها – مستهدية بما يقوله جيرار جينيت عن وظائف النقد الأدبى – إنها لا تسعى إلى إصدار حكم على أعمال إيجلتون أو تقويمها بقدر ما تسعى إلى تشخيص وتشريح الأدواء الفكرية للنقد الماركسى وغيره من مدارس النقد وأن تبحث عن "الجرثومة" الكامنة وراءها خاصة وأن إيجلتون مفكر زئبقى سريع التحول عصى على التعريف. وقد عملت نشأة إيجلتون في أيرلندا الكاثوليكية وفى إنجلترا على جعله حزمة من المتناقضات، تشغل مكاناً وسطاً بين السطوح والأعماق. وكان حاد الاهتمام بالأفكار، قادراً على معالجة أصعبها، وهو ما شهد به حتى نقاده من أمثال برنارد برجونزى. وكان غزير الإنتاج تبلغ كتبه حوالى الأربعين عدا إلى جانب عشرات المقالات والمراجعات، وإن كان ميالاً إلى التكتم فيما يخص حياته الشخصية.

والفصل الأول من الرسالة معنى بفحص الإمكانات التي انفتحت أمام إيجلتون بوصفه ناقداً ماركسياً. إنه عالم من الكليات والجدلية والهامشية، تدرسه الباحثة تحت عنوان فرعى هو "مخطط أونطولوجى" حيث تقدم تحليلاً أونطولوجيا تاريخيا دينيا استاطيقيا للخطوات المختلفة التي يخطوها النقد الماركسى من أجل بلوغ رؤية شاملة للظواهر الاجتماعية. ويحتل البعد الدينى مكاناً مهماً في فكر إيجلتون هنا: فهو – كما يلاحظ برجونزى – لا يفتأ يعيد تقرير المفهومات المسيحية بلغة ماركسية. وإشاراته إلى المسيح أكبر عدداً من إشاراته إلى الله في كتبه "اليسار

الجديد" و "الجسد لغة". ويدأب إيجلتون على محاولة التوفيق بين الكاثوليكية والماركسية وهى محاولة تنتهى بإدماج الأولى في الثانية. ويعالج الفصل مسألة العلاقة بين الأيديولوجيا والفن.

ويتتبع الفصل الثاني من الرسالة خطى إيجلتون ناقداً ثقافيا وما حفلت به مراحله الفكرية من انقسامات. وتدرس الباحثة هذه الانقسامات تحت أربعة عنوانات: الأرض والرغبة / المرح والكآبة / اللغة والسيادة / العمل والاستاطيقا. هذه نقاط بؤرية في الفكر الماركسى، وهى كاشفة أيضاً عن الجوانب المميزة لفردية إيجلتون.

ويستخدم الفصل الثالث المنهج الديالكتيكى في فحص تطور إيجلتون في ضوء ملحوظة وردزورث القائلة: إن الطفل أبو الرجل ومن ثم يفحص الفصل مفهوم إيجلتون للثقافة، والأقنعة الثقافية التي دأب على ارتدائها، ومفهومه للنقد والأدب الجامع – على نحو أشبه بالمفارقة – بين الكلية والفردية.

وتنحو خاتمة الرسالة إلى إصدار حكم على نقد إيجلتون وفكره، فضلاً عن تلخيصها ما سبق قوله وإيحائها بموقف الباحثة المعارض للفكر الماركسى. وتورد – بموافقة ضمنية – قول برجونزى إن إيجلتون – بالرغم منه – قد غدا نمطاً إنجليزيا مألوفاً: نمط راديكالى المؤسسة. إنه يجمع بين الماركسية والتحليل النفسى والنسوية على نحو انتقائى ما كان – في نقده للآخرين – ليجده مقبولاً. إنه شخصية عامة مهمة إلى الحد الذي يبرر تناولها بشيء من التفصيل ولكن من الصعب أن نجزم: أهو مهم بصفته عرضاً من أعراض الثقافة المعاصرة أم بصفته ذا قيمة باطنة مستقلة عن الصرعات الفكرية وأنماط العصر السائدة.

وتنتهى الرسالة إلى عدد من النتائج أبرزها أن إيجلتون لم يكن ساعياً إلى النظر الموضوعى قدر ما كان محكوماً بأيديولوجيته الماركسية وتمرده على موروثه البورجوازى. وقد أضفى على هذا التمرد صبغة بعد – كولونيالية ونسوية. ومن خلال تعامله مع مفهومات البنيوية، ونظرية التفسير، وما بعد البنيوية،

والظاهراتية، غاص في غابة بدائية لا مخرج منها إلا بأحد أمرين: إما الإيمان بالله أو الإيمان بذاته. وقد آثر المجتمع الرأسمالى، الذي شب إيجلتون في أحضانه، هذا البديل الثاني حيث كل امرئ باحث عن مصلحته الخاصة ولذته الشخصية. وتفسر هذه الحيرة تذبذب إيجلتون بين مختلف المذاهب وانجذابه إلى حلم العدالة الكونية الماركسى.

وتمتاز الباحثة بسعة إطلاعها على أدب "النظرية" سواء كان أوربيا أو أنجلو- أمريكيا. وقد أفادت من آراء ماركس وإنجلز ويونج وفرويد وماشيرى وريموند وليمز وغيرهم. وأوردت مقتطفات من شعر السير فيليب سيدنى، وت. س. إليوت، وإدوين ميور تلقى الضوء على ما تقوله.

ويحسب للباحثة استقلال فكرها واجتراؤها على نقد إيجلتون – أكبر ناقد ماركسى إنجليزى في يومنا هذا – وذلك من منطلق دينى إسلامي ولكن اللغة الإنجليزية التي تكتب بها غائمة يعوزها الوضوح، رابسودية جامحة مثقلة بالصور، وهى أقرب إلى النثر الفنى الإبداعى منها إلى البحث الأكاديمى المنظم. ولا يستطيع كاتب هذه السطور – وإن وافق على منح الباحثة درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى لمزاياها الأخرى – أن يقر هذا المنهج. فالبحث العلمى – كما يفهمه – أبولونى أكثر مما هو ديونيزى، يسترشد بضوء العقل الهادئ الصاحى لا بثورات الغريزة الجامحة وشطحاتها العاطفية وإن تكن مسوقة بدوافع مثالية نبيلة.

كذلك يؤخذ على الملخص العربى للرسالة عدد كبير من الأخطاء اللغوية مما يثير الانزعاج من مستوى دارسى هذا الجيل في صدد لغتهم القومية ويدعو إلى القلق على مستقبل اللغة العربية في أقسام اللغات الأجنبية بجامعاتنا ومعاهدنا التعليمية ومدارسنا.

لوكليزيو : نوبل للأدب ٢٠٠٨

فاز الروائى الفرنسى المعاصر جان مارى جوستاف لوكليزيو بجائزة نوبل للأدب فى عام ٢٠٠٨.

ولد لوكليزيو عام ١٩٤٠ فى مدينة نيس لأم فرنسية وأب إنجليزى هاجر أسلافه من إنجلترا فى القرن الثامن عشر إلى جزيرة موريشيوس بالمحيط الهندى. تلقى لوكليزيو دراسته فى كلية الآداب الجامعية بمدينة نيس ثم فى جامعة برستول (١٩٥٩-١٩٦٠) ثم فى جامعة لندن. واشتغل بالتدريس فى مدرسة إنجليزية.

كانت أول رواية له - وهى فى رأى بعض النقاد أقوى رواياته وأكثرها إقناعا - تحمل عنوان "المحضر" (١٩٦٣). بطلها المدعو آدم بولو طالب فقد ذاكرته وأصيب بالجنون فى عزلته داخل فيلا على شاطئ البحر اقتحمها. يذهب إلى المدينة ويخطب فى جمع من الناس فيودع فى مستشفى للأمراض العقلية. والرواية دراسة للجنون تشى باهتماماته الفلسفية والنفسية منذ وقت مبكر.

كانت ثانى رواية له هى "الطوفان" (١٩٦٦) ثم أتبعها بـ "العمالقة" (١٩٧٣) موندو وقصص أخرى (١٩٧٨) الباحث عن الذهب (١٩٨٥) أونتشا (١٩٩١). وله مجموعة مقالات عنوانها "نشوة المادة" (١٩٦٧). أما أول مجموعة قصصية له - وتحمل اسم "الحمى" - فقد صدرت فى ١٩٦٥.

كان لوكليزيو رجلا واسع الأسفار فى أوربا وشمال أفريقيا، ومسرح الكثير من رواياته هو المكسيك وأمريكا الوسطى وأفريقيا. شخصياته (وهو ذاته) تضل سواء السبيل، تستحوذ عليها فكرة الموت والتعطش الروحى إلى إطفاء ظمأ النفس وهو تعطش لا يجد فى النهاية ريا.

كتب جون سذرلاند عرضا لرواية لوكليزيو المسماة "العمالقة" تحت عنوان "دكان المستقبل" فى "ملحق التايمز الأدبى" (٩ يناير ١٩٧٦) فوصف تقنية لوكليزيو بأنها مزيج من السريالية والرواية الوثائقية، والدافع الكامن وراءها هو رفض الأمركة وغزو السوبرماركت الأمريكى لطريقة الحياة الفرنسية التقليدية.

وكتب ديفد جاسكوين مقالة عنوانها "قصة شعرية" (أو خيال شعرى) فى مجلة "ذا

لترارى رفيو" (يناير ١٩٨١) عن روايتى لوكليزيو "ثلاث مدن مقدسة" و"الصحراء" فوصفه بأنه "كاتب مطبوع يتميز بإحساس خاص بالطبيعة والوحشة والحالات الذاتية المغرقة، إلى جانب اشمئزاز مضمر من الحال الراهنة للحضارة الغربية".

ليس للوكليزيو، للأسف، حضور يذكر فى ثقافتنا العربية. غاية علمى أن محمد برادة ترجم أحد أعماله، وأن أحمد كمال يونس ترجم رواية "صحراء" (دار المستقبل العربى ١٩٨٥)، وأن شوقى عبد الأمير ترجم له مقالة عن قصيدة هنرى ميشو المسماة "أنيجى" (مجلة "الأقلام"، بغداد، العدد ١١، السنة ٩، ١٩٧٤) . كذلك ترجم له إدوار الخراط نصا عنوانه "سوف تسقط الأقنعة" من كتاب "العمالقة"، وقصة قصيرة عنوانها "الوراء" وذلك فى كتاب الخراط المسمى "الرؤى والأقنعة : مختارات من القصص الغربى" (منشورات المجمع الثقافى، أبو ظبى ١٩٩٥). يصف الخراط أدبه بأنه "نوع من الكتابة السائدة اليوم التى تخلصت من مواضعات الرواية، والتى نجد فيها أساليب الحكى والرأى وتحطيم أسوار اللغة، لا مجرد التحطيم الذى أصبح اليوم كلاسيكيا، والذى ابتدعه لنا جيمس جويس، بل هو تحطيم يفيد من أساليب "البوب آرت" و"الأوب آرت" بحيث نجد فى صلب العمل الفنى مقتطفات من الإعلانات الواسعة الانتشار جنبا إلى جنب مع معادلات الرياضة الحديثة والألعاب التكنيكية للطباعة ومختلف الرموز والحروف من لغات قديمة وحديثة غريبة، كأن الرواية اليوم أصبحت أيضا من الفن التشكيلى".

وعقب فوز لوكليزيو بالجائزة كتب عنه محمود قاسم مقالة فى جريدة "القاهرة" (سبق لقاسم أن قدمه على صفحات مجلة "الهلال" منذ سنوات)، وقدمت جريدة "أخبار الأدب" (١٢/ ١٠/ ٢٠٠٨) ملفا عنه من إعداد محمد شعير ضم مقتطفات من "ثلاث مدن مقدسة" (بترجمة خالد النجار) ومن رواية "لازمة الجوع" (بترجمة عاطف عبد المجيد). كما نشرت مجلة "الهلال" (نوفمبر ٢٠٠٨) عددا من المقالات عنه بأقلام ياسر شعبان وأحمد على بدوى وعاطف عبد المجيد، إلى جانب تغطيات صحفية فى عدد من الجرائد والمجلات.

أشهر مائة رواية إنجليزية وأمريكية في القرن العشرين

كتاب: د. عبد المنعم حبيب

يلتقي القارئ على صفحات هذا الكتاب بتعريف وجيز بمائة رواية إنجليزية وأمريكية من أشهر روايات القرن العشرين وأعمقها أثراً وأكثرها مبيعاً. والكتاب - بهذه المثابة - مدخل مفيد من شأنه أن يعين القارئ على تلمس طريقه في غابة متكاثفة الأشجار متواشجة الغصون، أو هو خريطة مجسمة ترسم تضاريس المشهد الروائي في القرن الذي انطوت صفحته منذ عهد قريب.

وأبرز ما يستوقف المرء إذ يجوس في أرجاء هذا العالم القصصي الرحيب تنوع مكوناته: موضوعاً، وزمانا، ومكانا.

فالروايات التي يقدمها الدكتور عبد المنعم حبيب - أستاذ الأدب الإنجليزي - هنا تغطي رقعة واسعة من الموضوعات، منها ما هو عام ومنها ما هو خاص ومنها ما يتحرك على التخوم بين العام والخاص. من الخيوط التي تتناولها هذه الروايات (وكثير منها قد تحول إلى أفلام أو مسرحيات أو مسلسلات تليفزيونية أو مادة إذاعية): الحرب الأهلية الأمريكية بين ولايات الشمال وولايات الجنوب في القرن التاسع عشر، قضايا الزنوج، انقشاع الأوهام عن الحلم الأمريكي، خبرات الحرب العالمية الثانية، معاداة السامية، النسوية، الجنسية المثلية، صراع الثقافات، تورط الولايات المتحدة الأمريكية في مستنقع حرب فيتنام، تمرد الشباب على رموز السلطة في مجتمعه، التفاوت بين الطبقات، صراع الغريزة الجنسية مع تعاليم الدين وقوانين المجتمع وما يمليه العرف، عالم السينما في هوليود، الرعب الميتافيزيقي، وكل ما دار في فلك العلاقة بين الفرد والمجموع.

وكما تتنوع موضوعات هذه الروايات تتنوع تقنياتها، ويمكن أن ندرجها تحت عدة أبواب: فمنها الروايات التاريخية، ورواية الواقعية الاجتماعية، والأجوريات السياسية، والكوميديات السوداء، والرواية الناتورالية التي تؤكد دور الوراثة والبيئة في صياغة مصائر الشخصيات، والقصص البوليسي ومغامرات

الجاسوسية، واليوتوبيات المقلوبة، ورواية الشطار والعيارين (البيكارسك)، ورواية السيرة الذاتية وتكوين الشخصية من خلال رصد خبرات الطفولة والشباب والنضج، والقصص العلمي وفانتازيات مستقبلية. ومن هذه الروايات ما يعيد (على سبيل المحاكاة الساخرة أو الجادة) كتابة أعمال أدبية سابقة: وذلك على نحو ما يعمد جون فاولز في روايته "عشيقة الملازم الفرنسى" إلى إعادة كتابة روايات العصر الفيكتورى في إنجلترا القرن التاسع عشر، أو مثلما تعمد جين ريس في روايتها "بحر ساراجوسا الفسيح" إلى إعادة كتابة رواية شارلوت برونتى "جين إير". ثم هناك الميتارواية أو رواية ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية.

ويصطنع مؤلفو هذه الروايات أساليب عديدة تتراوح بين السرد الواقعى للمواقف والمشاهد والبيئات، والواقعية السحرية التي روج لها كتاب أمريكا اللاتينية، والخيال السريالى، والمونولوج الداخلي، والصراحة الفجة (أو ما دعى بـ "الواقعية القذرة")(*) حيناً والتحليق الشاعرى حيناً آخر.

وزمنيا تنتقل بنا فصول هذا الكتاب من عصر الإمبراطور الرومانى كلاوديوس في جمهورية القرن الأول للميلاد بإيطاليا، إلى الهند في أواخر فترة الحكم البريطانى، إلى أيرلندا أثناء الحرب العالمية الثانية، إلى فترة الكساد الاقتصادي الكبير في أمريكا خلال ثلاثينيات القرن العشرين، إلى غرب أفريقيا في فترة الاحتلال البريطانى إبان الحرب العالمية الثانية، إلى باريس ثلاثينيات القرن الماضى، إلى لندن في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وكأنما نتحرك في التاريخ ذهاباً وإياباً مستخدمين آلة الزمان التي حدثنا عنها هـ. ج. ويلز وغيره من كتاب الخيال العلمى.

ولا تقل الرقعة المكانية اتساعاً عن هذه الرقعة الزمنية. فمسارح هذه الروايات تشمل الجنوب الأمريكى، ومدينة شيكاغو، والمكسيك، ولندن وباريس وبرلين وغيرها من العواصم الأوربية، وجزيرة ترنداد في البحر الكاريبى، وكشمير

(*) انظر كتابات د. عفاف عبد المعطى وترجماتها عنها.

ودلهـي وبومبـاي، وإسرائيـل، وجزيـرة اسـتوائية مهجـورة، ورومـا عاصـمة الإمبراطوريـة الرومانيـة القديمـة، وبـيرو، وسـجنا أمريكيـاً، ومـصحة للأمـراض النفـسية والعقليـة. بـل إن مـن هـذه الروايـات (مثـل "الاعترافـات" أو التعـرف" للروائي الأمريكي وليم جاديس) ما تمتد أحداثه عبر ثلاث قارات. ولا عجب فبعض هؤلاء الروائيين مختلفو الأعراق، فيهم من ينحدر من سلالات أيرلندية أو كندية أو استرالية أو أفريقية أو روسية أو بولندية أو يابانية أو هندية أو كاريبية.

ويمتد تاريخ صدور هذه الروايات – كما يوضح المؤلف في مقدمته – من عام ١٩٢٤ إلى عام ٢٠٠٥. ويستمد بعضها عنوانه من قصائد أو مسرحيات شعرية: فـ "الصخب والعنف" لفوكنر مثلاً تستمد عنوانها من مسرحية شكسبير "مكبث"، و"رحلة إلى الهند" لفورستر من قصيدة لولت وتمان، و "الأشياء تتداعى" لتشنوا أتشبى من قصيدة لوليم بتلر ييتس، و "حفنة من تراب" لإيفلين ومن قصيدة إليوت "الأرض الخراب". ويقوم بعض هذه الروايات على أساس تاريخي حقيقي مثل "فاجعة أمريكية" لتيودور دريزر، و "اعترافات نات تيرنر" لوليم ستايرون، مع نصيب يكثر أو يقل من عمل الخيال الذي يمارسه القاص على مادته الخام.

وتنتثر في تضاعيف الكتاب مقارنات مضيئة بين العمل المدروس وغيره من الأعمال، كمقارنة المؤلف بين "النقود" لمارتن إيمس و "الساعة البرتقالية" لأنطونى بيرجس، ومقارنته بين "هزل لا ينتهي" لديفد فوستر ولاس و "عوليس" جويس، ووضعه "سجن فالكونر" لجون تشيفر في سياق تجربة السجن التي نجدها في أعمال مختلفة مثل "الغريب" لكامى و "دوريت الصغيرة" لديكنز و "بيت الموتى" لدوستويفسكى وبعض أعمال جان جينيه، فضلاً عن "ذات" و "شرف" صنع الله إبراهيم. ويقيم المؤلف جسورا شائقة بين هذه الآداب الغربية وتراثنا العربي كما في إشارته – بصدد التلباثى أو التخاطر عن بعد – إلى حديث العقاد عن سارية الجبل في كتابه عن عبقرية عمر.

قد يجد قارئ هذا الكتاب – مثلما أجد – بعض فصوله أشد إيجازاً مما ينبغى،

ويتوق إلى المزيد. وقد يفتقد روايات لا ريب في أنها من "أشهر مائة رواية إنجليزية وأمريكية في القرن العشرين" مثل "عوليس" جويس و "عشيق الليدى تشاترلى" للورنس و "الأرض الطيبة" لبيرل بك و "عالم رائع جديد" لأولدس هكسلى و"أزواج" لجون أبدايك ورباعية الإسكندرية للورنس دريل. فلعل المؤلف يسد هذه الثغرات في طبعة قادمة.

والمأمول أن يغرى هذا الكتاب قارئه بأن يرجع إلى الروايات المائة موضوع البحث، وكثير منها مترجم إلى العربية أو هو بسبيله إلى أن يترجم (تعكف مثلاً الدكتورة داليا الشيال - أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة - حالياً على ترجمة رواية هاربرلى "أن تقتل طائراً محاكيا.. ")(*) فهذا هو الهدف المنشود من كل نقد: أن يأخذ بيد القارئ إلى الأصول ويعينه على تلمس طريقه بين ردهاتها وأبهائها ومسالكها، وهو ما يقوم به كتاب الدكتور عبد المنعم حبيب على نحو يجمع بين الدقة العلمية وطلاوة العرض الأدبى.

(*) صدرت ترجمتها فعلا

قصص قصيرة مترجمة

تـــــــوان
جي دي موبا سان

في دائرة قطرها عشرة فراسخ كان كل امرئ يعرف توان، توان البدين، "توان البراندى"، أنطوان ما شبليه مالك تورن فان.

كان قد جلب الشهرة إلى هذه القرية المدفونة في أعماق الوادى، والمنحدرة نحو البحر. كانت ضيعة فلاحية فقيرة مكونة من اثنى عشر بيتاً نورماندياً تحدق بها الخنادق وتكتنفها الأشجار. وكانت البيوت مكومة في تلاصق، في هذه المهواة المغطاة بالشجيرات، وراء منحنى التل، مما أضفى على القرية اسم تورن فان. ومثلما تتوارى الطيور في الأخاديد، عند العاصفة، لاح أنهم قد بحثوا عن ملجأ في هذا التجويف، ملجأ من رياح البحر الملحة العنيفة، التي كانت تقرض وتحرق كالنار، وتذوى وتدمر كهبات الشتاء.

لاح أن الضيعة كلها ملك لأنطوان ماشبليه الذي كان – إلى ذلك – كثيراً ما يدعى توان، وتوان براندى – بسبب طريقة في الكلام كان يستخدمها على نحو مستمر: كان يقول "إن براندى خير براندى في فرنسا".

وكان براندیه هو الكونياك، ليكن ذلك مفهوما. ولمدة عشرين عاماً ظل يروى الإقليم بكونياكه. وحين كان يقدمه لعملائه كان من عادته أن يقول: "إنه يدفئ المعدة ويجلو الرأس. ليس ثمة ما هو أفضل منه لصحتك يابنى". كان يدعو كل امرئ "يابنى" رغم أنه لم ينجب قط.

آه نعم. كان كل امرئ يعرف توان أضخم رجل في المقاطعة أو حتى في الإقليم. وكان بيته الصغير يلوح، على نحو مضحك، أصغر من أن يحتويه. وعندما كان يرى واقفاً على باب داره، حيث كان يقضى القسم الأكبر من نهاره، كان المرء يتساءل: كيف أمكنه أن يدخل مسكنه، ولكنه كان يدخله في كل مرة يتقدم إليه فيها عميل، لأنه كان قد أصبح من حق توان براندى أن يفرض كأساً صغيرة على كل من يشربون في بيته.

كان مقهاه يحمل على لافتته أسطورة "موعد الأصدقاء" وكان توان العجوز – بحق – صديق كل الإقليم. كان الناس يأتون من فيكامب ومونتيفيلييه كي يروه، ويشربوا معه، ويسمعوا قصصه. ذلك أنه كان بوسع هذا الرجل الضخم الرضى الطبع أن يضحك الموتى. كان بوسعه أن يمزح دون أن يجرح أحداً، وأن يغمز بعينيه تعبيراً عما لا يجرؤ على التفوه به، وأن يقرص ضلوع محدثه في نوبة من نوبات المرح، بحيث يجبره على الضحك، رغماً عنه. ثم كان من الأمور الشائقة أن تراه وهو يشرب. كان يشرب كل ما يقدم إليه، من كل إنسان، وثمة فرحة في عينه الشقية، فرحة مصدرها متعة مزدوجة: متعة تسلية نفسه أولاً، ومتعة أن يكوم المال على حساب أصدقائه بعد ذلك. وكان أوغاد المجتمع يتساءلون: لم لم ينجب توان أطفالاً. وذات يوم وجهنا إليه هذا السؤال، فأجابهم بغمزة شقية: "إن زوجتي ليست جذابة بما فيه الكفاية لرجل فاتن مثلي".

وكانت معارك توان مع زوجته العاطلة من الجمال مصدر متعة للشاربين ككونياكهم المفضل، لأنهما ظلا يتشاجران طوال سني حياتهما الزوجية الثلاثين، وكان توان رضى الطبع في هذا الموضوع، بينما كانت زوجته تشتعل غضباً. كانت فلاحة طويلة تسير بخطوات طويلة أشبه بخطوات سائر على طوالتين، وتحمل فوق جسمها النحيل المسطح رأسا برما قبيحا ناعبا. وكانت تقضي وقتها كله في تربية الدواجن في الفناء الصغير الذي يقع وراء المشرب، وتعرف بنجاحها في تسمين طيورها.

وعندما كانت أي سيدة من كبار نساء فيكامب تقيم وليمة لذوي المكانة، كان من الضروري لنجاح الوجبة أن تزين بطيور فناء دجاج الأم توان المشهورة.

بيد أنها ولدت بطبع شرير وظلت ساخطة على كل شيء. وإذ كانت غاضبة من كل إنسان، كان غضبها منصباً على زوجها بوجه خاص. كانت تسخر من مرحه وشعبيته وصحته الطيبة وبدانته، وتعامله بأكبر قدر من الازدراء لأنه يحصل على المال دون أن يعمل من أجله ولأنه فيما تقول يأكل ويشرب قدر ما يأكله ويشربه

عشرة رجال عاديين. وكانت تعلن، كل يوم، أنه لا يصلح إلا لأن يتناسل في الأسطبل مع الخنازير العارية التي يشبهها، وأنه ليس إلا كتلة من الشحم تغشى لها البطن. كانت تصرخ في وجهه "انتظر قليلاً، انتظر قليلاً، سنرى قريباً ما الذي سيحدث. إن هذه القربة الكبيرة ستنفجر كجوال من الحبوب".

وكان توان يضحك حتى يهتز ككأس من الهلام ويرد وهو ينقر على بطنه الجسيمة: "آه يا دجاجتي العجوز. فلنرك وأنت تحاولين أن تجعلي أفراخا سمينة مثلها".

وإذ يشمر عن كمه يكشف عن ذراعه المفتول، ويهتف "ألا ترين الزغب وقد بدأ ينمو فعلاً ؟" فكان العملاء يدقون بأيديهم على المائدة، ويتلوون سروراً، ويضربون الأرض بأقدامهم، ويبصقون على الأرض في بحران من البهجة.

ازدادت العجوز غضباً وصاحت بأعلى ما تقدر عليه رئتاها:

"فقط انتظروا قليلاً وسنرى ما سيحدث. سينفجر توانكم براندى كجوال من الحبوب".

واندفعت خارجة، وقد جن جنونها غضباً من ضحك جمع السكارى. والحق أن توان كان أعجوبة للرائى، فقد غدا بالغ البدانة والحمرة ولهاث الأنفاس. كان واحداً من تلك المخلوقات الضخمة التي يلوح أن الموت يسلى نفسه معها بالألاعيب والمرح وضروب التهريج القاتل، جاعلاً من عملية القضاء عليها شيئاً ملهوياً على نحو لا يقاوم فبدلاً من أن يتجلى – مثلما يتجلى للآخرين – في الشعر الأبيض والأطراف المنكمشة والغضون والضعف العام الذي يجعل المرء يقول وهو يرتعش: "يالله، كم تغير !" كان يجد متعة في أن يزيد توان سمنة، وأن يجعل منه هولة مضحكة، ويضفى على وجهه حمرة، ومنحه مظهر الصحة الفائقة، بحيث غدت ضروب التشويه التي يمتحن بها سائر الكائنات باعثة على الضحك – في حالة توان – ومسلية بدلاً من أن تكون منذرة بالشؤم وموضع رثاء.

"انتظروا قليلاً، انتظروا قليلاً". هكذا راحت الأم توان تتمتم وهي تنثر

الحب في فناء دواجنها، "سنرى ما سيحدث".

(٢)

وقد حدث أن أصيب توان بنوبة ووقع صريع ضربة شلل. حملوا العملاق إلى الغرفة الصغيرة، المفصولة بحاجز، في آخر المقهى، كى يتمكن من سماع ما يدور على الجانب الآخر من الجدار، ويتحدث مع أصدقائه، حيث إن عقله ظل صافياً، بينما تمدد جسمه الضخم بلا حول ولا قوة. وأملوا، وقتاً، أن تستعيد أطرافه الضخمة بعض نشاطها، ولكن هذا الأمل سرعان ما اختفى، واضطر توان براندى إلى قضاء نهاره وليله في فراشه، الذي لم يكن يسوى إلا مرة في الأسبوع، بمساعدة أربعة من أصدقائه كانوا يرفعونه من أطرافه الأربعة، بينما تغير حشيته. وظل على مرحه، ولكن بنوع مختلف من المرح: أشد تهيباً وأشد اتضاعاً، وبذلك الخوف المشجى لطفل في حضور زوجته التي كانت تؤنبه وتصخب طوال اليوم: "ها هو ذا يرقد، البطن الكبير، الكسول غير النافع، القذر !". هكذا كانت تصيح. ولم يكن توان يرد عليها بشيء، وإنما كان يطرف بعينيه فقط، من وراء ظهر العجوز، ويتحول في فراشه، وهى الحركة الوحيدة التي يمكنه القيام بها. كان يدعو هذا التغيير "التحرك نحو الشمال أو الحركة نحو الجنوب"، وكانت تسليته الوحيدة الآن تنحصر في الاستماع إلى المحادثات في المقهى والاشتراك في الكلام عبر الجدار. وعندما كان يتعرف على صوت واحد من أصدقائه، كان يهتف "هالو يابنى.. أهذا.. أنت ياسلستين ؟".

وكان سلستين مالوازيل يجيب: "أجل أيها الأب توان. كيف حال ركضك اليوم يا أرنبى الكبير ؟".

فيجيبه توان: "ليس بوسعى أن أركض ياسلستين. ولكنى لا أنحف. إن القشرة جيدة". وسرعان ما يدعو رفاقه إلى غرفته ليأتنس بصحبتهم، حيث إنه كان يؤلمه أن يراهم يشربون بدونه وكان يقول لهم إنه يحزنه ألا يتمكن من احتساء كونياكه معهم: "إنى لأستطيع احتمال كل شئ، ولكن عدم قدرتى على الشرب

معكم يحزنني يا أبنائي".

وعند ذلك يظهر رأس البومة الناعبة: الأم توان، في النافذة وهي تقول: "انظروا انظروا إليه... هذا المتسكع الجسيم الثقيل الذي لابد من أن يغذى ويغسل وينظف كخنزير !!!".

وعندما كانت تختفي، كان ديك أحمر الريش يجثم أحياناً على حافة النافذة، وإذ ينظر حوله بعينيه المستديرتين المستطلعتين يطلق صيحة ثاقبة. وأحياناً كانت دجاجتان، أو ثلاث تتسرب، تخدش الأرض وتنقرها، وقد جذبها الفتات المتساقط من طبق الأب توان.

وسرعان ما هجر أصدقاء توان براندي المقهى إلى غرفته. وفي كل أصيل كانوا يثرثرون حول فراش الرجل الضخم. ورغم اضطراره إلى ملازمة الفراش فإن هذا الوغد – توان – كان يسليهم ويجعل الشيطان ذاته يضحك، هذا المرح ! كان ثمة أصدقاء ثلاثة يأتون كل يوم: سلستين مالوازيل وهو رجل طويل نحيف معوج البدن كجذع شجرة تفاح، ويروسبر هورسلافيل وهو عجوز جاف، ذو أنف كالعرسة، خبيث ماكر كالثعلب، وسيزيريومبل الذي لم يكن ينبس بكلمة قط، ومع ذلك يستمتع بالجلسة. أحضر هؤلاء الرجال خوانا من الفناء وضعوه عبر الفراش وكانوا يلعبون عليه الدومينو من الثانية بعد الظهر حتى السادسة. ولكن الأم توان كانت سرعان ما تتدخل: فلم تكن لتحتمل أن يسلى زوجها نفسه بلعب الدومينو في فراشه. وفي كل مرة كانت ترى فيها اللعبة، تثب إلى الغرفة ثائرة وتقلب الخوان وتأخذ الدومينو وتحمله إلى المقهى معلنة أنه حسبها أن تغذى هذه الكتلة الضخمة من الشحم ولا تراه يسلى نفسه على حساب العاملين المجاهدين. وكان سلستين مالوازيل يحني رأسه أمام العاصفة ولكن بروسبر هورسلافيل كان يحاول أن يزيد من انفعال العجوز التي كان يستمتع بنوبات غضبها. وحين رآها، ذات يوم، أشد غضباً من المعتاد قال لها "هالو أيتها الأم توان... أتعلمين ماذا كنت أفعل لو كنت مكانك ؟".

فانتظرت منه تفسيراً، وهى تثبت عليه عينيها الشبيهتين بعينى البومة، واستمر قائلاً:

"إن زوجك الذي لا يفارق فراشه قط سخن كالموقد. قد كنت بحيث أجعله يفقس بيضاً".

فظلت مبهوتة تظنه يمزح، وهى تراقب وجه الفلاح الهزيل الماكر الذي مضى قائلاً:

"قد كنت بحيث أضع خمس بيضات تحت كل ذراع من ذراعيه في نفس الوقت الذي تبدأ فيه الدجاجة الصفراء في احتضان بيضها.. وسيفقس البيض كله في وقت واحد.. وحين تخرج الأفراخ من القشر، أضع أفراخ زوجك تحت الدجاجة كى تربيها. سيجلب لك هذا بعض الدواجن أيتها الأم توان".

ودهشت العجوز وسألته: "أيمكن هذا ؟".

فمضى بروسبر قائلاً: "لم لا ؟ فما داموا يضعون البيض في صندوق دافئ كى يفقس، فإن من الممكن أن يوضع في فراش دافئ".

فتأثرت بهذا الاستدلال تأثراً عميقاً وخرجت رابطة الجأش متفكرة.

وبعد ثمانية أيام أقبلت على غرفة توان، ومرولتها ملآنة بيضاً، وقالت له: "قد وضعت لتوى عشر بيضات تحت الدجاجة الصفراء. هاك عشرة لك ! احذر أن تكسرها !".

فدهش توان وهتف بها: "ماذا تعنين ؟".

"أعنى أن عليك أن تفقسها، أيها العاطل غير النافع."

ضحك توان في البداية. وعندما أصرت غضب ورفض -في عناد- أن يسمح لها بوضع البيض تحت ذراعيه الجسيمتين، حتى تفقسه حرارتها. ولكن العجوز المخيبة الأمل ثارت وأعلنت: "لن تجد كسرة تأكلها ما دمت ترفض أخذ هذا البيض - هاك، سنرى ما سيحدث".

كان توان قلقاً ولكنه لم يقل شيئاً حتى سمع الساعة تدق الثانية عشرة، وعند

ذلك نادى زوجته التي صاحت من المطبخ: "لا عشاء لك اليوم أيها العاطل الكبير!".

وفي مبدأ الأمر ظن أنها تمزح، ولكنه عندما وجدها جادة، توسل وصلى وسب على التعاقب: استدار شمالاً وجنوباً. وإذ تولاه القنوط تحت وطأة آلام الجوع وروائح اللحم دق الحائط بقبضته الكبيرة إلى أن أنهك، في نهاية المطاف، وكاد يموت جوعاً فسمح لزوجته بإدخال البيض في فراشه، ووضعه تحت ذراعيه. وعند ذلك أعطته حساءه.

وعندما وصل أصدقاؤه كالمعتاد، ظنوا أن المرض قد اشتد بتوان، فقد بدا متوتراً متألماً.

ثم شرعوا يلعبون الدومينو كالعهد بهم، ولكن لاح أن توان لا يجد في اللعبة متعة، وإنما يمد يده على نحو بالغ الحرص وبعناية واضحة إلى الحد الذين جعلهم يشكون معه — على الفور — في أن ثمة خطأ ما.

وسأله هورسلافيل: "هل ذراعك مربوطة ؟

فأجابه توان بضعف: "أشعر بثقل في كتفي".

وعلى حين غرة دخل شخص المقهى، وتوقف اللاعبون كي يلقوا بأسماعهم. كان العمدة ومساعده وقد طلبا كأسين من الكونياك ثم شرعا يتحدثان عن شئون الإقليم. وإذ راحا يتحدثان بنبرات خفيضة، حاول توان أن يلصق أذنه بالحائط. وإذ أطلق لفظة سباب دخلت الأم توان راكضة. وحين حدثت الكارثة التي وقعت، كشفت عنه. ووقفت، لحظة، أشد غضباً — لاهثة الأنفاس — من أن تتكلم، وهي ترى منظر الكمادة الصفراء الملصقة بخصر زوجها. وعند ذلك، وهي ترتعش غضباً، رمت بنفسها على المشلول وبدأت تضربه بقوة شديدة على جسمه، وكأنها تضرب ثيابها المغسولة على ضفاف النهر. أمطرته بضرباتها بقوة وسرعة قارع طبل يدق طبلته.

اختنق أصحاب توان بالضحك والسعال والعطس والتفوه بعبارات

التعجب بينما راح الرجل المرتعب يتقي هجمات زوجته بالحرص اللازم كيلا يكسر البيضات الخمس التي كانت مازالت على الجانب الآخر.

(٣)

هزم توان. اضطر إلى فقس البيض. كان عليه أن يهجر مسرة الدومينو البريئة، وأن يتخلى عن كل مجهود للتحرك شمالاً أو جنوباً، لأن زوجته كانت تحرمه من أي غذاء في أي مرة يكسر فيها بيضة. رقد على ظهره، عيناه مثبتتان على السقف، وذراعاه ممتدان كالأجنحة، يدفئ لصق بدنه الضخم الأفراخ البادئة في قشرها الأبيض. لم يكن يتكلم إلا بصوت خفيض وكأنه يخشى الضجة خشيته الحركة، وكثيراً ما كان يسأل عن الدجاجة الصفراء في فناء الدواجن التي كانت منهمكة في نفس عمله. كانت العجوز تتردد بين الدجاجة وزوجها، وبين زوجها والدجاجة، وقد تملك تفكيرها وشغلها الأفراخ الصغار الآخذة في النضج: في الفراش والعش. وما لبث أهل الإقليم، الذين سرعان ما سمعوا بالقصة، أن جاءوا متطلعين جادين كي يعرفوا أخبار توان. دخلوا على أطراف أصابعهم، مثلما يدخل المرء غرفة مريض، يسألون بقلق:

"كيف الحال يا توان ؟".

فكان يجيب: "عليها أن تفقس، ولكن الأمر يستغرق وقتاً طويلاً .لقد تعبت من الانتظار. إنى أنفعل وأشعر برجفات باردة تركض على طول جلدى".

وذات صباح دخلت زوجته، وقد ارتفعت حالتها المعنوية كثيراً وتساءلت: "لقد فقست الدجاجة الصفراء سبعة أفراخ. لم يكن هناك سوى ثلاث بيضات فاسدة !".

فشعر توان بقلبه يدق، كم من البيض عساه يفقس ؟

وسأل بعذاب المرأة التي على وشك الولادة: "هل يتم الفقس قريباً ؟".

فأجابته المرأة – المعذبة بخوف الفشل – غاضبة:

"نأمل هذا !".

وانتظرا.

وإذ رأى الأصدقاء أن وقت فقس توان قد أزف، اشتد قلقهم بدورهم. كانوا يتحدثون عن الموضوع في البيت، وجعلوا كل الجيران على معرفة بتقدم الأمور. ونحو الثالثة، أغفى توان. كان الآن ينام نصف الوقت. ثم أيقظته فجأة دغدغة غير مألوفة تحت ذراعه اليسرى، فوضع يده على المكان بعناية وأمسك حيواناً صغيراً يكسوه زغب أصفر راح يجاهد بين أصابعه. وكان انفعاله من الشدة بحيث صرخ، تاركاً الفرخ الذي جرى على صدره. وامتلأ المقهى بالناس. اندفع العملاء إلى الغرفة وأحاطوا بالفراش بينما أمسكت الأم توان – التي وصلت على أول صوت – بالفرخ بعناية، إذ أوى إلى لحية زوجها. ولم ينبس أحد بكلمة. كان يوماً دافئاً من أيام أبريل، وكان بوسع المرء أن يسمع – من خلال النافذة المفتوحة – نقيق الدجاجة الصفراء، وهي تنادي أفراخها الحديثة الولادة. وتمتم توان الذي كان يرشح عرقاً من الانفعال والعذاب "أشعر بآخر تحت ذراعي اليسرى".

فغاصت زوجته بيدها الكبيرة النحيلة تحت أغطية الفراش، واستخرجت فرخاً آخر بكل حرص القابلة.

ورغب الجيران في رؤيته وتناقلوه من يد إلى يد، وهم ينظرون إليه مرتعبين وكأنه ظاهرة طبيعية. ولمدة عشرين دقيقة، لم يفقس شيء آخر، ثم خرجت أربعة أفراخ من قشر بيضها في وقت واحد. وأحدث هذا انفعالاً عظيماً بين المراقبين.

وابتسم توان سعيداً بنجاحه وبدأ يشعر بالفخر بهذه الأبوة الفريدة. لم ير مثل هذا المنظر من قبل. كان رجلاً عجيباً حقاً ! وهتف توان: "هذا يصنع ستة، اللعنة ! أي حفل تنصير سيكون هذا !" وخرجت ضحكة كبيرة من الجمهور. والآن زحف أناس آخرون إلى المقهى وملأوا الباب بأعناقهم المشرئبة وأعينهم المستطلعة.

وتساءلوا: "كم أنجب ؟"

"ستة".

وجرت الأم توان بالأفراخ الجديدة إلى الدجاجة التي انتصب ريشها – وهي

تنق شاردة-٠ وبسطت جناحيها كي تحمى صغارها الآخذين في التزايد.

وهتف توان: "وهذا واحد آخر" ولكنه كان مخطئاً، فقد كانوا ثلاثة. كان هذا انتصاراً.. وكسر الأخير قشرته في السابعة مساء. لم يكن في بيض توان بيضة واحدة فاسدة. استراح وراح يهذى من الفرحة، وأمسك بالمخلوقات الصغيرة الضعيفة يقبلها على ظهرها. وكان من الممكن أن يخنقها بعناقه. أراد أن يحتفظ بهذا الفرخ الصغير حتى اليوم التالي، وقد حركه حنان الأمومة نحو هذا الكائن الذي منحه الحياة. ولكن العجوز حملته بعيداً، مثلما فعلت بالآخرين، دون أن تصغى إلى توسلات زوجها.

وعاد أصدقاء توان إلى بيوتهم مبتهجين، يتحدثون عن الحدث في طريقهم.

وظل هورسلافيل بعد أن مضى الآخرون. وإذ اقترب من أذن توان همس "آه: ستدعونى إلى أول يخنة. أليس كذلك ؟ "ولدى فكرة اليخنة أنار وجه توان وأجاب: "سأدعوك بالتأكيد يابنى".

كائن ضئيل

أنطون تشيخوف

"أيها السيد المبجل، الأب والمحسن"، كان موظف صغير يدعى نفيرازيموف يكتب مسودة خطاب للتهنئة في عيد الفصح، "آمل أن تقضي هذا اليوم المقدس، وأياماً كثيرة آتية، في صحة طيبة، ورخاء، ولأسرتك أيضاً..".

كان المصباح، الذي كان الكيروسين آخذاً في التناقص فيه، يبعث الدخان وتصدر عنه رائحة. وكان ثمة صرصور شارد يجرى على المائدة، في فزع قرب اليد التي يكتب نفيرازيموف بها. وبعيداً عن المكتب بغرفتين، كان البواب بارامون ينظف للمرة الثالثة خير حذاء لديه، وبنشاط كان معه صوت فرشاة التلميع وصوت بصاقه مسموعين في كل الحجرات.

تساءل نفيرازيموف: "ما عساني أكتب له أيضاً، ذلك الوغد ؟" وهو يرفع عينيه إلى السقف المغطى بالسناج.

على السقف رأى دائرة مظلمة – هي خيال ظل المصباح – وتحتها كان الافريز المترب، ومن تحته الحائط، الذي كان مصبوغاً – ذات يوم – بلون طينى ضارب إلى الزرقة. ولاح له المكتب مكاناً موحشاً إلى الحد الذي شعر معه بالأسف لا من أجل نفسه فحسب، وإنما حتى من أجل الصرصور.

وفكر قائلاً وهو يتمطى: "عندما أترك العمل، سأمضى بعيداً، ولكنه سيظل يعمل هنا، طوال حياته الصرصورية. إنى أشعر بالسأم ! هل أنظف حذائى ؟".

وإذ تمطى نفيرازيموف مرة أخرى، توجه متثاقلاً، بكسل، إلى غرفة البواب. كان بارامون قد انتهى من تنظيف حذائه. وإذ كان يمد إحدى يديه، ويمسك بالفرشاة في اليد الأخرى، وقف عند زجاج النافذة المفتوحة يستمع.

وهمس لنفيرازيموف، ناظراً إليه بعينين منتبهتين ومفتوحتين على سعتهما: "لقد بدءوا يدقون الأجراس فعلاً".

فأدنى نفيرازيموف أذنه من زجاج النافذة المفتوحة، واستمع. سبحت دقات

أجراس عيد الفصح في الغرفة، مع هبة من هواء الربيع المتجدد. وامتزج رنين الأجراس بضوضاء العربات. وفوق عماء الأصوات ارتفعت النبرات السريعة، من طبقة التينور، صادرة عن أقرب كنيسة، وكذلك ضحكة عالية ثاقبة.

"أي عدد من الناس ! " تنهد نفيرازيموف، وهو ينظر إلى الشارع، حيث كانت ظلال الرجال تمر، الواحدة في أثر الأخرى، تحت مصابيح الإضاءة. "إنهم جميعاً يسرعون إلى صلاة منتصف الليل... لابد أن يكون زملاؤنا قد شربوا الآن. تستطيع أن تكون على يقين من ذلك، وأنهم يتمشون في المدينة. أي قدر من الضحك، وأى قدر من الحديث ! إننى الوحيد السيئ الحظ، إذ يتعين عليّ أن أجلس هنا، في مثل هذا اليوم. وإنه ليتعين على أن أفعل ذلك كل سنة !".

"حسناً، لا أحد يجبرك على القيام بهذه الوظيفة.. فلم يكن دورك يقضى بأن تعمل اليوم، بيد أن زاستوبوف قد استأجرك لتحل محله. وفى الوقت الذي يستمتع فيه الآخرون بوقتهم، تؤجر نفسك. إنما هو الجشع !".

"يا للشيطان ! ليس هناك الكثير، حتى يشعر المرء بالجشع عليه. إنما هو إنهاء للصيام، وأن تشرب وتتناول بعض العشاء. ثم تذهب إلى النوم. إن المرء ليجلس إلى المائدة، وثمة كعكة لعيد الفصح، وبراد الشاى يفح، وثمة شئ صغير جذاب إلى جوارك.. إنك تشرب قدحاً، وتربت عليها تحت الذقن، والأمر كله من أعلى طراز.. تشعر بأنك شئ ما.. اتش ! لقد خلطت بين الأشياء ! انظر إلى تلك الفتاة اللعوب، وهى تسير في عربتها، بينما يتعين على أن أجلس هنا، وأتفكر".

- لكل منا نصيبه في الحياة يا إيفان دانيليتش. بحق الله، سترقى، وتركب عربة، في يوم من الأيام.
- أنا ؟ كلا يا أخى. ليس هذا محتملاً. لن أصل إلى أكثر من لقب، حتى ولو حاولت، حتى أنفجر. فلست بالرجل المتعلم.
- إن رئيسنا ليس بالمتعلم أيضاً، ولكنه..
- حسنا. ولكن الرئيس سرق مائة ألف، قبل أن يحصل على منصبه. وإن له من

الأخلاق والسلوك ما يختلف عن أخلاقى وسلوكى تمام الاختلاف، أيها الأخ.
فحين تكون للمرء أخلاقى وسلوكى، لا يستطيع أن يحقق الكثير ! ثم يا له من لقب وغد أحمله: نفيرازيموف ! إنه وضع ميئوس منه في الحقيقة. على المرء أن يستمر على هذا الوضع، أو يشنق نفسه.

تحرك مبتعداً عن النافذة وسار متعباً في أرجاء الحجرات. وأخذ رنين الأجراس يتعالى على نحو مطرد. ولم يكن هناك ما يدعو إلى الوقوف قرب النافذة كي تسمعه. وكلما ازداد تمكنا من سماع الأجراس، وازداد ضجيج العربات، لاحت له الجدران الطينية والافريز الملطخ بالسناج، أشد قتامة، وازدادت كمية الدخان المنبعث من المصباح.

"إن كل ما يعطيه لى لا يجاوز روبلين، ورباط عنق، كمنحة إضافية.. إنما هو الفقر، لا الجشع. وإنه ليكون من اللطيف الآن، كما تعلم، أن تمضى مع شلة إلى الصلاة.. هل أترك هذا الأمر، وأغادر المكتب ؟ "كذلك فكر نفيرازيموف.

غير أن مثل هذا الفرار لم يكن وعداً بشئ جدير بأن يحصل عليه. فإن نفيرازيموف، بعد أن يخرج من مكتبه ويجول في أنحاء المدينة، كان خليقاً بأن يعود إلى مسكنه. وفى مسكنه كان الجو أشد قتامة، وأبعث على الحزن، مما هو الشأن في المكتب. وحتى لو فرضنا أنه تمكن من أن يقضى ذلك اليوم على نحو بهيج، وبراحة، فما الذي ينتظره بعد ذلك ؟ لا شئ سوى الحيطان الرمادية نفسها، ونفس العمل الذي هو مضطر إليه اضطراراً، وخطابات التحية.

وقف نفيرازيموف ساكناً في منتصف المكتب، وغاص في التفكير. كان التوق إلى حياة جديدة أفضل يقرض قلبه، بوجع لا يحتمل. وكان يشعر بتوق حار إلى أن يجد نفسه فجأة في الشارع، ويمتزج بالجمع الحى، ويشترك في الاحتفال الجاد، الذي كانت هذه الأجراس كلها تقرع من أجله، وهذه العربات تصدر أصواتها. تاق إلى ما عرفه في طفولته – دائرة

الأسرة، ووجوه أهله المحتفلة، والقماش الأبيض، والنور، والدفء.. وفكر في العربة التي كانت السيدة، لتوها، تركبها، والمعطف الذي كان كبير الكتبة بالغ الأناقة فيه، والسلسلة الذهبية التي تزين صدر السكرتير.. واتجه تفكيره إلى فراش دافئ، من طراز ستانيسلاف، وفي حذاء جديد، وزى بلا ثقوب عند المرفقين.. فكر في هذه الأشياء كلها لأنه لم يكن يملك شيئاً منها.

وفكر قائلاً: "هل أسرق ؟ إنه حتى لو كانت السرقة أمراً سهلاً، فإن الاختفاء هو الشئ الصعب. إن البشر يفرون إلى أمريكا — فيما يقولون — بما سرقوه، غير أن الشيطان يعلم أين عسى تلك الأمريكا المباركة أن تكون. لابد للمرء أن يكون متعلماً، حتى ليسرق، فيما يبدو".

وخفت صوت الأجراس. ولم يعد يسمع سوى ضوضاء العربات البعيدة وسعلة بارامون بينما ازداد حبوطه وغضبه حدة، وأضحيا لا يحتملان. ودقت ساعة المكتب الثانية عشرة والنصف.

— هل أكتب تقريراً سرياً عنه ؟ لقد فعل بروشكين ذلك، وارتقى بسرعة.

وجلس نفيرازيموف إلى مكتبه وتفكر. كان المصباح الذي نضب فيه الكيروسين يدخن بعنف، ويهدد بالانطفاء. وكان الصرصور الشارد مازال يجرى على المائدة، دون أن يجد مكاناً يستريح فيه.

"يستطيع المرء دائماً أن يرسل تقريراً سرياً، ولكن كيف يكتبه ؟ أريد أن أضمنه كل أنواع التلميحات والإيعازات، كما فعل بروشكين، ولكنى لا أستطيع أن أفعل ذلك. ولو أنى فعلت أي شئ، لكنت أول من يقع في مشكلة بسببه. إنى حمار. اللعنة عليّ !".

وإذ راح نفيرازيموف يقدح زناد ذهنه باحثاً عن سبيل للهرب من وضعه الميئوس منه، حدق إلى المسودة التي كتبها. كان الخطاب مكتوباً إلى رجل يخافه ويكرهه بجماع قلبه. وكان يحاول — طوال السنوات العشر الماضية — أن يعتصر منه

وظيفة مرتبها ثمانية عشر روبلا في الشهر، بدلاً من وظيفته التي يتقاضى عنها ستة عشر روبلاً.

"سأعلمك كيف تجري هنا، أيها الشيطان". وضرب الصرصور، بحركة شريرة بباطن كفه، إذ شاء سوء حظه أن تقع عليه عيناه. "أيها القذر !".

فسقط الصرصور على ظهره ولوى قدميه في قنوط. فأخذه نفيرازيموف من إحدى رجليه، ورمى به في المصباح. فتوهج المصباح وأحدث صوتاً.

وشعر نفيرازيموف بأنه أحسن حالاً.

العملاق الأناني

أوسكار وايلد

في كل أصيل إذ كان الأطفال يعودون من مدرستهم، اعتادوا أن يذهبوا ويلعبوا في حديقة العملاق. كانت حديقة كبيرة جميلة ذات عشب أخضر رقيق، وها هنا وهناك فوق العشب كانت توجد أزهار جميلة كالنجوم وكانت توجد اثنتا عشرة شجرة خوخ تتفتح في الربيع عن أزهار رقيقة وردية اللون ولؤلؤية، وفي الخريف كانت تنتج فاكهة غنية. كانت الطيور تجلس على الأشجار وتصدح بصوت بالغ العذوبة إلى الحد الذي اعتاد الأطفال معه أن يتوقفوا عن ألعابهم لكي يستمعوا إليها. وكانوا يتصايحون ويقول بعضهم لبعض "ما أسعدنا هنا !".

وذات يوم عاد العملاق. كان يزور صديقه الغول الكورني وكان قد بقي في زيارته سبع سنوات. وبعد أن انتهت هذه السنوات السبع كان قد قال كل ما كان يريد أن يقوله لأن حديثه كان محدوداً. وقرر أن يعود إلى قلعته. وحين وصل إليها رأى الأطفال يلعبون في الحديقة.

فصاح بصوت بالغ الخشونة: "ماذا تصنعون هنا ؟" فتراكض الأطفال بعيداً. قال العملاق "إن حديقتي ملك لي. يستطيع أي امرئ أن يفهم ذلك، فلن أسمح لأحد بأن يلعب فيها عداي". وهكذا بنى حائطاً عالياً حولها وعلق عليها لافتة:

"المتعدون سيقعون تحت طائلة العقاب".

لقد كان عملاقاً بالغ الأنانية. والآن لم يعد للأطفال المساكين مكان يلعبون فيه. لقد حاولوا أن يلعبوا على الطريق ولكن الطريق كان متربا جداً ومليئاً بالأحجار الصلبة فلم يعجبهم واعتادوا أن يهيموا على وجوههم حول الحائط المرتفع عندما تنتهي دروسهم وأن يتحدثوا عن الحديقة الجميلة التي في الداخل وكان بعضهم يقول للبعض الآخر: "كم كنا سعداء هناك !".

ثم أقبل الربيع. في كل أرجاء الإقليم كان ثمة أزهار صغيرة وأطيار صغيرة ولكن الشتاء ظل باقياً في حديقة العملاق الأناني وحدها. ولم تأبه الطيور بأن

تصدح فيها بالغناء حيث إنه لم يكن هناك أطفال. ونسيت الأشجار أن تزدهر. وذات مرة أطلت زهرة جميلة برأسها من بين العشب غير أنها عندما أبصرت اللافتة اشتد حزنها على الأطفال إلى الحد الذي انزلقت معه عائدة إلى الأرض مرة أخرى وأخلدت إلى النوم. أما الأشخاص الوحيدون الذين سروا فقد كانوا الثلج والصقيع. كانا يتصايحان: "لقد نسى الربيع هذه الحديقة وعلى ذلك سنعيش هنا على مدار السنة".

كسى الجليد العشب بمعطفه الأبيض الكبير ولون الصقيع جميع الأشجار باللون الفضى. ثم دعيا ريح الشمال إلى أن تبقى معهما فجاءت. كانت ريح الشمال متسربلة بالفراء، وكانت تزمجر طوال اليوم حول الحديقة وتحطم أوعية المداخن وكانت تقول: "هذه بقعة تبعث على البهجة. ولابد من أن تطلب إلى البرد أن يزورنا". وهكذا جاء البرد. وفى كل يوم، وطوال الثلاث ساعات، كان يقعقع على سقف القلعة إلى أن حطم أغلب ألواحها الاردوازية ثم ركض حول الحديقة بأسرع ما يمكن. كان يلبس ثوباً رمادياً وكانت أنفاسه كالثلج.

كان العملاق الأنانى يقول: "لست أستطيع أن أفهم السبب في أن الربيع يأتى متأخراً على هذا النحو" وهو يجلس إلى النافذة وينظر إلى حديقته البيضاء الباردة: "آمل أن يحدث تغيير في الطقس..".

بيد أن الربيع لم يأت قط ولا الصيف. وسرعان ما منح الخريف فاكهة ذهبية لكل حديقة، ولكنه لم يمنح شيئاً لحديقة العملاق. وكان الخريف يقول: "إنه بالغ الأنانية" وعلى ذلك فقد ظل الشتاء مخيماً هناك على الدوام. وما لبثت رياح الشمال والبرد والصقيع والثلج أن رقصت عبر الأشجار.

وذات صباح كان العملاق يرقد مستيقظاً في فراشه حينما سمع موسيقى جميلة. ولاحت لأذنيه بالغة العذوبة إلى الحد الذي ظن معه أنها لابد أن تكون صادرة عن موسيقيى الملك وهم يمرون. والواقع أنه لم يكن سوى عصفور صغير يصدح بالغناء خارج نافذته، غير أنه كان قد مضى زمن بالغ الطول منذ سمع طائراً

يصدح بالغناء في حديقته إلى الحد الذي لاح له صوته معه أجمل موسيقى في العالم. وعند ذلك توقف البرد عن الرقص فوق رأسه وتوقفت ريح الشمال عن الزئير، وسرى إليه عطر جميل من خلال النافذة المفتوحة. قال العملاق "أعتقد أن الربيع قد أقبل في نهاية المطاف". وقفز خارجاً من فراشه إلى الخارج. فما الذي رآه ؟

رأى منظراً مدهشاً غاية الادهاش. فمن خلال ثقب صغير في الجدار، كان الأطفال قد تسللوا وكانوا يجلسون بين أغصان الأشجار، وفى كل شجرة يمكنه أن يراها كان ثمة طفل صغير. كانت الأشجار بالغة البهجة بأن تجد الأطفال مرة أخرى إلى الحد الذي غطت معه نفسها بالأزهار وكانت تلوح بأذرعها في رفق من فوق رءوس الأطفال.

وكانت الطيور تطير حول المكان وتزقزق في بهجة والأزهار تطل من خلال العشب الأخضر وتضحك. لقد كان منظراً جميلاً . غاية الأمر أن الشتاء كان مازال مخيماً في أحد الأركان. لقد كان ذلك هو أبعد ركن من الحديقة، وفيه كان يقف صبى صغير، كان من الضآلة إلى الحد الذي لا يمكنه معه أن يصل إلى أغصان الشجرة وكان يتجول حولها وهو يبكى في مرارة. وكانت الشجرة المسكينة ما تزال مغطاة بالصقيع والجليد، ورياح الشمال تهب وتزمجر من فوقها. قالت الشجرة: "تسلق أيها الولد الصغير" وحنت أغصانها إلى أدنى ما تستطيعه ولكن الولد كان أضأل من أن يبلغها.

وذاب قلب العملاق إذ نظر حوله، وقال: "كم كنت أنانياً ! الآن أعرف لماذا لم يكن الربيع يأتى إلى هنا. سأضع ذلك الولد المسكين على قمة الشجرة ثم أحطم الجدار، وستكون حديقتى ملعباً للأطفال إلى الأبد". لقد كان شديد الأسف حقيقة على ما فعله.

وهكذا زحف هابطاً وفتح الباب الأمامى برقة بالغة وخرج إلى الحديقة. بيد أنه عندما أبصره الأطفال، اشتد بهم الخوف إلى الحد الذي تراكضوا معه بعيداً، وعاد الشتاء إلى الحديقة مرة أخرى. أما الولد الصغير فهو وحده الذي لم يرتعد لأن

عينيه كانتا زاخرتين بالدموع إلى الحد الذي لم ير معه العملاق آتياً.

فتسلل العملاق من ورائه وأخذه برفق في يده ووضعه فوق الشجرة. وفى الحال تفتحت الشجرة عن الأزهار. وأقبلت الطيور تصدح بالغناء من فوقها. ومد الولد الصغير ذراعيه وألقى بهما حول عنق العملاق وقبله. وعند ما أبصر بقية الأطفال أن العملاق لم يعد شريراً، عادوا يتراكضون ومعهم جاء الربيع. قال العملاق "لقد أصبحت الحديقة لكم الآن أيها الأطفال الصغار" وتناول بلطة كبيرة وكسر الحائط. وعندما كان الناس ذاهبين إلى السوق في الساعة الثانية عشرة وجدوا العملاق يلعب مع الأطفال في أجمل حديقة رأوها طوال حياتهم.

وطوال اليوم ظلوا يلعبون حتى إذا جاء المساء أقبلوا على العملاق مزجين إليه تحية الوداع.

فقال: "ولكن أين رفيقكم الصغير؟. إنه الصبى الذي وضعته فوق الشجرة" لقد كان العملاق يحبه أكثر من غيره لأنه قبله فأجابه الأطفال: "لسنا نعلم. فقد مضى بعيداً".

فقال العملاق: "لابد لكم من أن تقولوا له أن يكون على يقين من أمر هو أن يأتى غداً" . ولكن الأطفال قالوا إنهم لم يكونوا يعرفون أين يعيش وإنهم لم يروه من قبل، فشعر العملاق بأنه حزين غاية الحزن.

وفى كل أصيل صيف كانت المدرسة تغلق أبوابها وكان الأطفال يأتون ويلعبون مع العملاق ولكن الولد الصغير الذي كان العملاق يحبه لم ير قط بعد ذلك.

كان العملاق بالغ الرفق بجميع الأطفال ومع ذلك كان يتوق إلى صديقه الصغير الأول. وكثيراً ما كان يتحدث عنه، وكان من عادته أن يقول: "كم أود أن أراه !".

مضت السنين وتقدم العملاق في السن وضعف. لم يعد بمقدوره أن يلعب أكثر من ذلك وهكذا جلس في مقعد كبير ذى مساند وكان يرقب الأطفال وهم

يمارسون ألعابهم ويعجب بحديقته. كان يقول: "إن لدى كثيراً من الأزهار الجميلة. بيد أن الأطفال هم أجمل الزهور جميعاً".

وذات صباح في الشتاء أطل من نافذته إذ كان يرتدى ملابسه. لم يكن يكره الشتاء الآن، لأنه كان يعلم أنه لا يعدو أن يكون الربيع نائماً، وأن الأزهار تستريح.

وعلى حين غرة حك عينيه في دهشة ونظر ثم نظر. من المحقق أن ما رآه كان منظراً مدهشاً. ففى أبعد ركن من الحديقة كان ثمة شجرة مكسوة تماماً بأزهار بيضاء جميلة وكانت أغصانها ذهبية، والفاكهة الفضية تتدلى منها، ومن تحتها وقف الولد الصغير الذي أحبه.

ركض العملاق هابطاً في فرحة كبرى ومتجهاً إلى الحديقة وأسرع عبر العشب ثم اقترب من الطفل. وحين اقترب منه احمر وجهه غضباً وقال:

"ترى من عساه يكون ذاك الذي جرؤ على أن يجرحك ؟" ذلك أنه فوق راحتى يدى الطفل كان ثمة آثار لمسمارين، وكانت آثار مسمارين على القدم الصغيرة.

فصاح العملاق: "ترى من عساه يكون ذاك الذي جرؤ على أن يجرحك ؟ خبرنى حتى استل سيفى الكبير وأذبحه". فأجابه الطفل: "كلا. إنما هذه جراح الحب".

فقال العملاق: "من عساك تكون ؟" وحل به رعب غريب فانحنى أمام الطفل الصغير.

وهنا ابتسم الطفل للعملاق وقال له: "لقد تركتنى ألعب ذات مرة في حديقتك. واليوم ستأتى معى إلى حديقتى وهى الفردوس".

وعندما ركض الأطفال في ذلك الأصيل عثروا على العملاق يرقد ميتاً تحت الشجرة وقد غطته الأزهار البيضاء من قمة رأسه إلى أخمص قدميه..

النافذة المفتوحة

هـ. هـ. مونرو (ساكي)

"ستعود عمتى فوراً، يا مستر نتل". قالتها شابة بالغة التهالك لنفسها في الخامسة عشرة، "وفى عين الوقت، ينبغى عليك أن تحاول وتتحملنى".

وحاول فرامتون نتل أن يقول الشئ الصحيح الذي يطيب، في الوقت المناسب، من كبرياء ابنة الأخ، لحظتها، دون أن يخرج من حسبانه - بلا موجب - العمة التي كانت مقبلة. وفى قرارة نفسه كان يشك، أكثر منه في أي وقت مضى، فيما إذا كانت هذه الزيارات الرسمية لمجموعة متتالية من الأغراب تماماً خليقة بأن تقوم بالكثير لمساعدة العلاج العصبى، الذي كان يفترض فيه أنه يمر به.

"أعلم كيف سيكون الأمر" قالتها أخته، عندما كان يستعد للهجرة إلى هذا الملجأ الريفى، "ستدفن نفسك هناك، ولا تتحدث إلى حى، وستسوء أعصابك عما كانت عليه في أي يوم من الأيام. سأعطيك رسائل تقديم إلى كل من أعرفهم هناك. وقد كان بعضهم، على قدر ما يمكنتى أن أتذكر، لطفاء تماماً".

وتساءلت ابنة الأخ، عندما حكمت بأنه قد حدث بينهما ما فيه الكفاية من الاتصال الصامت: "أتعرف كثيراً من الناس هنا ؟" فقال فرامتون: "لا أكاد أعرف أحداً. لقد كانت أختى مقيمة هنا، في الأبرشية، كما تعلمين، منذ حوالى أربع سنوات خلت، وقد أعطتنى خطابات تقديم لبعض الناس هنا".

قال هذه الجملة الأخيرة بنبرة أسف واضح. فاستأنفت الشابة الرابطة الجأش كلامها قائلة: "وعلى هذا فأنت، من الناحية الفعلية، لا تعرف شيئاً عن عمتى".

فاعترف الزائر بقوله: "لست أعرف إلا اسمها وعنوانها" - وكان يتساءل عما إذا كانت مسز سابلتون متزوجة أو أرملة. كان ثمة شئ، لا سبيل لتعريفه، في الغرفة، يوحى بمسكن رجل.

قالت الطفلة: "لقد حدثت مأساتها الكبرى منذ ثلاث سنوات. أي منذ وقت أختك".

فتساءل فرامتون: "مأساتها ؟" ذلك أن المآسي كانت تلوح في غير موضعها في هذه البقعة الريفية التي تعمها الراحة.

قالت ابنة الأخ وهي تشير إلى نافذة فرنسية واسعة كانت تنفتح على مرج: "قد تتساءل عن السبب في أننا نترك تلك النافذة مفتوحة، على مصراعيها، في أصيل أكتوبر".

فقال فرامتون: "إن الجو دافئ في هذا الوقت من السنة. ولكن هل لتلك النافذة أي صلة بالمأساة ؟".

"خارج تلك النافذة، ومنذ ثلاث سنوات إلا يوماً، خرج زوجها وأخواها الشابان لممارسة صيدهم اليومي. ولكنهم لم يعودوا قط. فعند عبورهم البطاح إلى أرض صيدهم وقنصهم الأثيرة، حوصروا هم الثلاثة في قطعة خداعة من المستنقعات. حدث هذا في ذلك الصيف المبلول المخيف، كما تعلم، وما لبثت الأماكن التي كانت آمنة، في غير ذلك من السنوات، أن انهارت فجأة، ودون تحذير. لم تستعد أجسادهم قط. وكان ذلك هو الجزء المروع من الموضوع". وهنا فقد صوت الطفلة نغمته المتمالكة نفسها، وغدا إنسانياً مهتزاً.

"إن العمة المسكينة تظن دائماً أنهم سيعودون يوما ما، هم والكلب البني الصغير، الذي ضاع معهم، ويسيرون إلى تلك النافذة، كما اعتادوا أن يفعلوا. وهذا هو السبب في أن النافذة تترك مفتوحة، كل مساء، إلى أن يخيم الغروب تماماً. يا للعمة العزيزة المسكينة. إنها كثيراً ما وصفت لى كيف خرجوا، زوجها بمعطفه الأبيض، ضد الماء، على ذراعه، وروني أخوها الصغير يغني "برتي، لماذا تقفزين؟"، على نحو ما كان يقول دائماً ليغيظها، لأنها كانت تقول إن هذا الأمر يضغط على أعصابها. أتعرف أنني أحياناً، في الأماسي الساكنة الهادئة كهذه الأمسية، أكاد أشعر شعوراً مروعاً بأنهم سيدخلون جميعاً من تلك النافذة ؟".

وانفلتت منصرفة، برجفة صغيرة. وكان مما بعث الراحة في نفس فرامتون أن دخلت العمة إلى الحجرة بدوامة من الاعتذارات عن تأخرها في الظهور.

وقالت: "أرجو أن تكون فيرا قد سلتك".

فقال فرامتون: "لقد كانت شائقة جداً".

فقالت مسز سابلتون بخفة: "آمل ألا تكون النافذة المفتوحة تضايقك. سيعود زوجي وأخواي مباشرة، من الصيد، وهم يأتون دائماً على هذا النحو. لقد خرجوا للقنص في المستنقعات اليوم، ولهذا فسيعيثون في أبسطتي فساداً. هذا طبعكم أيها الرجال، أليس كذلك ؟"

وتحدثت بابتهاج عن الصيد، والبط المنتظر في الشتاء. ولم يكن هذا كله، في نظر فرامتون، إلا أمراً مروعاً. وقام بمجهود مستميت، وإن لم ينجح فيه إلا جزئياً، ليحول دفة الحديث إلى موضوع أقل ترويعاً. كان يدرك أن مضيفته لم تكن تعطيه إلا جزءاً من انتباهها، وأن عينيها كانتا تمران به، على نحو مستمر، متجهتين إلى النافذة المفتوحة، والمرج الواقع خلفها، وكان من سوء الحظ، يقيناً أن يتفق ميعاد زيارته مع هذه الذكرى السنوية المأسوية.

"إن الأطباء متفقون في حثي على الراحة التامة، وعدم التعرض للانفعال الذهني، وتجنب أي شيء له طبيعة التدريب البدني العنيف" قالها فرامتون، الذي كان يناضل تحت ظل الوهم الواسع الانتشار، على نحو محتمل، والذاهب إلى أن الأغراب تماماً ومعارف المصادفة متعطشون إلى أبسط التفصيلات عن أوجاع المرء، ونواحي ضعفه، وسببها وعلاجها. واستمر قائلاً: "أما في مسألة الأكل، فإنهم ليسوا على مثل هذه الدرجة من الاتفاق".

"لا ؟" قالتها مسز سابلتون بصوت لم يعد أن حل محل تثاؤبة في اللحظة الأخيرة. وفجأة، عاد إليها الانتباه اليقظ – ولكن دون أن تكون منتبهة لما كان فرامتون يقوله.

وصاحت: "ها هم أولاء، قد وصلوا أخيراً ! وصلوا في ميعاد الشاي بالضبط. أولا يلوحون كما لو كان الطين يغطيهم حتى العينين !".

ارتعش فرامتون ارتعاشاً يسيراً، وتحول إلى ابنة الأخ بنظرة يراد بها أن

تنقل الفهم المتعاطف. وكانت الطفلة تحدق بناظريها من النافذة المفتوحة، وثمة رعب دائخ في عينيها. وفي صدمة باردة من الخوف الذي لا يسمى، دار فرامتون في مقعده، ونظر في نفس الاتجاه. في الشفق الآخذ في الاظلام، كانت ثلاثة أشباح تسير عبر المرج، نحو النافذة. وكانوا جميعاً يحملون بنادق تحت أذرعهم، بينما كان أحدهم - بالإضافة إلى ذلك - مثقلاً بمعطف أبيض، يتدلى على كتفه، ولبث كلب أسمر متعب قرب كعوبهم. ودون ضجة اقتربوا من البيت وعند ذلك تغنى صوت شاب خشن، في قلب الغروب، "قلت لك يا برتي، لماذا تثبين ؟".

فخطف فرامتون عصاه وقبعته. كان باب الصالة، والممشى المغطى بالحصباء، والبوابة الأمامية أشياء لمحها، دون وضوح، في تراجعه المندفع. واضطر راكب عجلة، سائر في الطريق، إلى أن يدخل في السور، ليتجنب الاصطدام الوشيك.

"ها نحن أولاء، يا عزيزتي". قالها حامل المعطف الماكينتوش الأبيض، مقبلاً عبر النافذة. "إن الطين يغطينا، ولكن أغلبه جاف. من ذا الذي اندفع خارجاً حين أتينا ؟". فقالت مسز سابلتون: إنه رجل بلغ الغاية في غرابة الأطوار. لم يكن يتحدث إلا عن أمراضه، وقد اندفع خارجاً، دون كلمة وداع أو اعتذار، حين وصلتم. لقد كان المرء خليقاً بأن يظن أنه رأى شبحاً.

فقالت ابنة الأخ بهدوء: "أظن أن السبب هو الكلب. فقد أخبرني بأن الكلاب توقع الرعب في نفسه. لقد طورد مرة في مقبرة، في مكان ما على ضفاف نهر الكنج، بواسطة مجموعة من كلاب المنبوذين، وكان عليه أن يقضي الليلة في قبر محفور حديثاً، بينما تلك المخلوقات تنبح وتزمجر وتتصاعد من أفواهها الرغوة من فوقه. إن هذا كاف لأن يجعل أي إنسان يفقد أعصابه."

كانت متخصصة في رواية القصص الخيالية من وحي اللحظة.

الضـــبع

يـول باولـــز

كان طائرُ لقلق ماراً بإقليم صحراوى في طريقه إلى الشمال. كان ظمآن وقد شرع يبحث عن ماء. وعندما وصل إلى جبال كانج إلجار Khany el Ghar أبعد بركة في قاع مسيل (واد). فطار بين الصخور وحط على حافة الماء. ثم دخل فيه وشرب.

وفى تلك اللحظة أقبل ضبع يظلع. وإذ رأى اللقلق واقفاً في الماء قال: "هل كانت رحلتك طويلة ؟". لم يكن اللقلق قد رأى ضبعاً من قبل، ففكر قائلاً: "وهكذا فهذا هو الضبع". وقف ينظر إلى الضبع لأنه قيل له إن الضبع إذا تمكن من أن يريق قليلاً من بوله على أي كائن، فإنه سوف يتعين على ذلك الكائن أن يسير وراء الضبع إلى أي مكان يريده له هذا الأخير.

وقال اللقلق: "سرعان ما سيحل فصل الصيف. إنى في طريقى إلى الشمال" وفى الوقت ذاته، سار موغلاً في البركة حتى لا يكون قريباً من الضبع إلى ذلك الحد. كان الماء هنا أعمق، وقد كاد يفقد توازنه وتعين عليه أن يرفرف بجناحيه كيلا يقع. وسار الضبع إلى الجانب الآخر من البركة ونظر إليه من هناك.

وما لبث الضبع أن قال: "إنى أعرف ماذا يدور بخاطرك. إنك تصدق القصة التي تسمعها عنى. أتظننى أملك تلك القدرة ؟ لعل الضباع قد كانت كذلك منذ زمن بعيد. لكنها الآن لا تختلف عن غيرها من المخلوقات. أستطيع أن أبللك ببولى من هنا إذا أردت. ولكن ما الداعى ؟ إذا أردت ألا تصادقنى فاذهب إلى منتصف البركة وابق هناك."

نظر اللقلق حوله في أنحاء البركة ورأى أنه ليس فيها بقعة يستطيع الوقوف بها بحيث يكون بعيداً عن منال الضبع.

وقال اللقلق: "لقد انتهيت من الشراب". ثم بسط جناحيه ورفرف خارجاً من البركة. عند حافتها ركض مسرعاً إلى الأمام وعلا في الهواء. دار فوق البركة ملقياً ببصره إلى الضبع.

وقال: "وهكذا فأنت الكائن الذي يسمونه الغول. إن العالم مليء بالأشياء الغريبة".

فرفع الضبع إليه بصره. كانت عيناه ضيقتين معوجتين وقال: "لقد جلبنا الله جميعاً إلى هنا. أنت تعرف ذلك أنت الذي يعرف عن الله".

فطار اللقلق على مستوى أدنى قليلاً، وقال "هذا حق. ولكن يدهشني أن أسمعك تقول ذلك. إن سمعتك بالغة السوء، كما قلت أنت نفسك منذ هنيهة. فالسحر مناف لمشيئة الله".

وهنا أمال الضبع رأسه وصاح: "وهكذا فأنت مازلت تصدق هذه الأكاذيب عن جنسي ؟".

قال اللقلق: "إني لم أر مثانتك من الداخل. ولكن لماذا يقول كل امرئ إنك تستطيع أن تصنع بها سحراً ؟".

قال الضبع: "إني لأتساءل لماذا منحك الله رأساً ؟ إنك لم تتعلم كيف تستخدمه" ولكنه كان يتحدث بصوت خفيض إلى الحد الذي لا يستطيع اللقلق معه أن يسمعه.

قال اللقلق: "إن كلماتك لا تصلني" وترك نفسه يهبط في الهواء أدنى قليلاً.

ومرة أخرى رفع الضبع إليه بصره قائلاً: "لقد كنت أقول: لا تقترب مني أكثر مما ينبغي، فقد أرفع ساقي وأغطيك بسحري !" وضحك.

كان اللقلق قريباً منه بما يكفي لأن يجعله يرى أن أسنانه سمراء.

وشرع اللقلق يقول: "لابد أن ثمة سبباً ما، رغم ذلك". ثم بحث عن صخرة تعلو الضبع، وحط عليها. وجلس الضبع رافعاً بصره إليه وهو يحدق. ومضى اللقلق يقول: "لماذا يكرهك الجميع ؟ لماذا يدعونك غولاً ؟ ماذا فعلت ؟".

فأغمض الضبع عينيه نصف إغماضة وقال للقلق: "إنك سعيد الحظ جداً. فالبشر لا يحاولون قتلك، لأنهم يظنونك مقدساً. إنهم يدعونك قديساً وحكيماً. ومع ذلك فأنت لا تبدو قديساً ولا حكيماً".

قال اللقلق مسرعاً: "ماذا تعني ؟".

"لو أنك كنت تفهم حقاً، لعرفت أن السحر حبة تراب في مهب الريح، وأن لله سلطاناً على كل شئ، ولما ساورك خوف".

وقف اللقلق زمناً طويلاً يفكر. رفع ساقاً وثناها أمامه. واصطبغ المسيل باللون الأحمر إذ هبطت الشمس من مستقرها. وجلس الضبع بهدوء رافعاً بصره إلى اللقلق، منتظراً منه أن يتكلم.

وأخيراً أنزل اللقلق ساقه وفتح منقاره وقال: "أتعنى أنه إذا لم يكن هناك سحر، فإن الشخص الذي يرتكب الخطيئة هو الشخص الذي يعتقد أن ثمة سحراً؟".

وهنا ضحك الضبع وقال: "لم أقل شيئاً عن الخطيئة. وإنما أنت الذي قلت، وأنت الحكيم. ليست مهمتي في العالم هي أن أخبر أحداً ما الصواب وما الخطأ. إن العيش من الليل إلى الليل يكفيني. إن كل إنسان يتمنى أن يراني ميتاً."

ومرة أخرى رفع اللقلق ساقه ووقف يفكر. ارتفع آخر شعاع من ضوء النهار إلى السماء واختفى. وذابت الصخور عند جوانب المسيل في الظلمة. وأخيراً قال اللقلق: "لقد وهبتني شيئاً أفكر فيه، وهذا أمر طيب ولكن الليل قد جن الآن. لابد لى من أن أمضى في طريقى". ورفع جناحيه وشرع يطير – دون أن يلوى على شئ – من الجلمود الذي كان واقفاً عليه. وأخذ الضبع يصغى إليه بسمعه. سمع جناحى اللقلق يضربان الهواء ببطء، ثم سمع صوت بدن اللقلق وهو يضرب الصخرة على الجانب الآخر من المسيل، فتسلق الصخور ووجد اللقلق، وقال: "إن جناحك قد انكسر. كان خيراً لك أن ترحل قبل أن يختفى ضوء النهار".

فقال اللقلق: "أجل". وكان تعساً يشعر بالخوف.

وقال له الضبع: "تعال معى إلى بيتى. هل تستطيع السير ؟".

قال اللقلق: "أجل" وشقا طريقهما معاً في الوادى. وسرعان ما انتهيا إلى كهف في جانب الجبل. فدخله الضبع أولاً ونادى عليه منه. "الآن تستطيع أن تدخل رأسك. إن الكهف عال هنا".

لم يكن ثمة سوى ظلمة بالداخل. ووقف اللقلق في مكانه، ثم قال: "أين

أنت؟".

وأجابه الضبع: "إنى هنا" وضحك.

وسأله اللقلق: "لماذا تضحك ؟".

فقال الضبع: "كنت أفكر أن العالم مكان غريب. لقد دخل القديس كهفى لأنه يؤمن بالسحر".

قال اللقلق: "لست أفهمك".

"إنك مضطرب، ولكنك على الأقل تستطيع الآن أن تصدق أنى لا أملك سحراً . إنى لا أختلف عن أحد في هذا العالم".

لم يجبه اللقلق فوراً وشم رائحة الضبع الكريهة شديدة القرب منه ثم قال متنهداً: "أنت مصيب بطبيعة الحال فليس ثمة قوة تجاوز قوة الله".

قال الضبع وهو يتنفس في وجهه: "إنى سعيد. أخيراً أصبحت تفهم" وسرعان ما أمسك بعنق اللقلق ووجأه. رفرف اللقلق وسقط على جنبه.

قال الضبع هامساً: "لقد منحنى الله ما هو خير من السحر. منحنى مخاً".

رقد اللقلق ساكناً: حاول أن يقول مرة أخرى: "ليس ثمة قوة تجاوز قوة الله" ولكن منقاره لم يعد أن انفتح بالغ الاتساع في الظلام.

تحول عنه الضبع مبتعداً، وقال من فوق كتفه: "ستموت في مدة دقيقة، وبعد عشرة أيام سأعود إليك وعند ذلك ستكون جاهزاً لوجبتى".

وبعد عشرة أيام ذهب الضبع إلى الكهف ووجد اللقلق حيث تركه. لم يكن النمل قد زحف إليه فقال: "هذا أمر طيب". التهم منه ما أراد، ثم خرج إلى صخرة كبيرة مسطحة فوق مدخل الكهف. وهناك في ضوء القمر وقف بعض الوقت يتقيأ.

أكل قليلاً من قيئه وتمرغ زمناً طويلاً في بقيته، وهو يحكه بفرائه عميقاً. ثم شكر الله على أنه وهبه عينين تستطيعان أن تريا الوادى في ضوء القمر، وأنفاً يستطيع أن يتشمم الجيفة على متن الريح. تدحرج في القيئ مرة أخرى ولعق الصخرة من تحته. ولبعض الوقت رقد هناك يلهث وسرعان ما نهض ومضى يظلع في طريقه.

الحافلة الليلية إلى أتلانتا

برندان جيل

ما إن دخلت الفتاة الحافلة حتى ود هارى لو جلست إلى جواره. كان ثمة مقعدان آخران خاليان، يجاور أحدهما رجلاً عجوزاً كان قد استغرق في النوم، فعلاً، بصوت عال ودون أناقة، وخيط أصفر من التبغ يتدفق من شفتيه. ويجاور الآخر امرأة في منتصف العمر، كان طفلها - الحائر بين الرضاعة والبكاء - يحمل على ذقنه بقعة من اللبن تشبه، على نحو غريب، تلك التي تميز الرجل العجوز. حدق هارى في الفتاة، إذ راحت تشق طريقها عبر الممر، وهو يركز بصره على وجهها الهادئ، ويكرر لنفسه: "اجلسى هنا. اجلسى هنا". ولم يندهش عندما جلست بجواره، وإنما شعر براحة غريبة. كان قد ابتاع عدة مجلات من المحطة الدميمة، وهو ينتظر وصول الحافلة من جاكسون. وقد أمسك بها، على شكل مروحة، إزاء الفتاة قائلاً:

- أتودين أن تلقى نظرة على إحداها ؟".

فقالت دون أن تنظر إليه: "لا أظن، شكراً".

فتظاهر بالنظر من النافذة إلى الظلمة المتراكمة، ولكنه احتفظ في ركن من عينه بصورة يدى الفتاة، وقد انطوتا بأناقة على حجرها. وقال:

- "لقد تأخرت الحافلة، أليس كذلك ؟".
- "إنها تتأخر دائماً تقريباً".
- "أتستقلينها كثيراً ؟".
- "كلا".

وتساءل هارى عما إذا كانت أصول اللياقة في هذه المناسبة تتطلب منه أن يسر إليها بالمزيد. وقال: "إنى ذاهب إلى أتلانتا. ثم علىّ أن آخذ الحافلة إلى سبارتنبرج. لقد انتهت إجازتى، والسبيل الوحيد لكى أعود إلى المعسكر في الوقت المحدد هو أن أقفز ما بين حافلتين. لقد كنت آخذ القطارات قبل الآن، ولكن علىّ هذه المرة أن أقفز بين حافلتين". وظلت الفتاة صامتة، لا تتحول عنه ولا يصدر عنها ما يدل على أنها سمعته يتكلم. وسألها هارى" "لا أظن أنك ذاهبة حتى أتلانتا ؟".

- "لا، لا أظن، إنى ذاهبة إلى المدرسة – إلى شئ شبيه بالمدرسة".

استدار سائق الحافلة – وهو شاب بدين أشقر الشعر – في مقعده، وأدار الأنوار الأمامية. وانتظر هارى إلى أن هدأت أصوات السعال الأولى للآلة على شكل جلبة ثابتة، ثم قال:

- إنى لم أذهب إلى هذه البلدة من قبل. أتعيشين هنا ؟.
- نعم.

"حسناً. يخيل إلىّ أنها ما كانت لتكون سيئة، لو كان المرء قد نشأ فيها. تعرفين ما أعنيه ؟ لست أستطيع أن أهضم هذه البلدان الجنوبية، فهى كلها متشابهة في نظرى". وتردد هارى: "خبرينى. ألم أرك في المحطة ؟ ألم تكونى تودعين أهلك؟". فأومأت الفتاة برأسها.

كانت أم الفتاة تبكى، وأبوها ينقل ثقله من قدم إلى أخرى، ويدير قبعة سوداء ناعمة بين يديه، وكان هارى قد نسى المشهد، كلية، قبل أن يتحدث عنه. كان ينتظر في الصف، كى يبتاع تذكرة إلى أتلانتا، ولم يكن قد أولى الفتاة وأباها وأمها من الاهتمام قدر ما أولاه إلى الزنوج المتجمعين في قسم الزنوج من المحطة، وإلى الوليد الرضيع الذي لاح أنه ليس بمستطاعه أن يبقى فمه مطبقاً على ثدى أمه. وقال: "لابد أنك مسافرة مدة طويلة".

فقالت الفتاة: "نعم"، واستدارت نحوه، وعيناها قريبتان من عينيه إلى الحد الذي أمكنه معه أن يرى أين كانت نقط صغيرة من الأصفر والأخضر تتناثر على حدقتيها الزرقاوين. وقالت: "كأنى هاربة. إنى ذاهبة إلى جورجيا كى أدرس التمريض. ولكنك لو سمعت ماما وبابا يتحدثان، لظننت أنى مسافرة إلى أطراف الأرض. هذا لأنهما متعودان على أن أكون بجوارهما".

فقال هارى: "أجل، أعرف هذا. فوالداى من نفس النوع".

"ولكنى كنت أرغب دائماً في أن أكون نافعة لأحد، خاصة الآن مع الحرب وبعدها، عندما يبدأ الجرحى في العودة إلى الوطن". وعضت شفتيها "أظن أنه لا يجمل لى أن أحدثك على هذا النحو". قالتها وهى تتحول جانباً: "أيمكنني أن ألقى

نظرة على إحدى مجلاتك، لو سمحت ؟".

"بالتأكيد. لقد طلبت إليك ذلك. أما فعلت ؟".

وفكر هارى قائلاً: إنها ليست سوى طفلة، وأراهن أنها تتخيلنى ذئباً لا يكف ولهذا فهى خائفة من التحدث إلىّ. بحق الشيطان، لن أدع ذلك يجرح شعورى. ومنحته فكرة كونه ذئباً سروراً غير متوقع، فأمال ذقنه وأزاح خصلة من الشعر بيمناه.

اختارت الفتاة مجلة على غلافها اللامع صورة فوتوغرافية لبيتى جرابل، تبين أساساً أسنانها وصدرها وساقيها. وشرعت الفتاة تقلب الصفحات بإبهامها ولكن كان من الواضح لهارى أنها لم تقرأ شيئاً. دارت الحافلة مبتعدة عن المنطقة الملطخة والموحلة، وراء المحطة، وسارت في شارع البلدة الرئيسي. كانت الأنوار الكهربائية أو مصابيح الكيروسين قد أضيئت في أغلب الدور، ولكن أحداً لم يأبه، بعد، لأن يسدل الستائر على النوافذ. وفكر هارى قائلاً: ربما كان هذا هو نوع البلدة التي لا يأبه فيها أحد، حتى في الشتاء، لإسدال الستائر. وكان بوسعه أن ينظر إلى داخل الغرف الصغيرة العارية، ويرى الرجال والنساء متحلقين حول موائد مطابخهم أو غرف الطعام، يأكلون ويشربون أو يتحدثون فحسب. وقال: "غريب أن يفكر المرء في كل هؤلاء الناس، لطفاء ناعمين بالدفء في دورهم، ونحن نركب مبتعدين عنهم في حافلة قديمة مرتجة، لا نعود".

فقالت الفتاة بحدة: "لماذا قلت ذلك ؟ ما الذي تعنيه ؟".

"لا أعنى إلا أنى لن أعود. هذه أول زيارة لى لمسيسبى، ولكنى أظن أنه لن يكون ثمة ما يدعونى إلى أن أزورها مرة أخرى".

وكأنما كان جسدها يبذل جهداً ضد إرادتها، فقد مالت الفتاة إلى الأمام وجانباً فوق ركبتى هارى، وهى تحدق من النافذة. كانت شفتاها منفرجتين، ويداها على الصليب الذهبى الصغير المدلى على فتحة ثوبها على شكل V. ولاحظ هارى أن رائحة جسدها لم تكن رائحة عطر وإنما صابون، كما هو واضح. وقالت: "سنمر ببيتى الآن. أقول: سنمر ببيتى !".

تثاقلت الحافلة درجة بسيطة، ثم اهتزت شرقاً تاركة البلدة. وفي الضواحي، حيث طوار أسفلتي محطم يصل إلى الحقول التي في لون الآجر الأحمر، أشارت الفتاة إلى كوخ نصف مختف وراء صف من الأشجار. وقالت: "ها هو ذا. ذاك بيتي".

فقال هاري: لست أرى أي أنوار.

فهزت الفتاة رأسها: لابد أنهما في البلدة، وذاهبان إلى الخيالة. إنهما لم يكونا عائدين إلى البيت للعشاء الليلة. لقد قالت أمي إنها لا تتحمل العودة إلى البيت للعشاء الليلة.

وإذ جن الظلام، صار الهواء داخل الحافلة بارداً. وأدار السائق الشاب البدين سخاناً لم يصدر عنه إلا رائحة جازولين حادة. وكان هاري يتوقع أن تكون الحافلة- كالقطار - حسنة الإضاءة - حتى يمكنه أن يقرأ مجلاته، غير أنه فيما عدا دخول بلدة، أو التوقف عند محطة بترول على شكل كوخ، على طول الطريق، كانت الأنوار محتجبة. وفي ذلك الجزء من الحافلة، حيث كان هاري والفتاة يجلسان، لم يكن هنا سوى اللمعة الضعيفة، منعكسة عن السقف، للنورين الصغيرين على لوحة الأدوات. كان البرد والظلمة قد قربا هاري والفتاة في مقاعدهما فاقتربا في الحق إلى الحد الذي تضامت معه أذرعهما وركبهما. وعندما نقلت الفتاة رجليها، غير هاري وضعه كي يريحها. لم تكن الفتاة قد تحدثت، لمدة ساعة تقريباً. وعلى قدر علم هاري، ربما كانت نائمة. ولكنه عندما كان - بين الحين والحين - يتحول ليدرس وجهها، كانت تفتح عينيها وتحدق أمامها في الظلام.

ظل الرجل العجوز - الذي نام عند دخول الحافلة المحطة - يشخر ويسعل بين الظلال. بينما الوليد الرضيع - بدلاً من البكاء - يخرج صوت مص مستمر غير راض، بشفتيه المزمومتين، وكان اثنان صعدا إلى الحافلة أثناء وقوفها بمحطة سابقة قد أخلد كل منهم إلى حضن صاحبه في المقعدين وراء هاري والفتاة. وكل دقائق قليلة، يتمتم أحدهما بكلمة أو كلمتين، مغفياً، ثم ينتهى الكلام بقبلة. ولكن هاري لم يتمكن من أن يعرف ما إذا كانت الفتاة إلى جواره متنبهة إلى الرجل العجوز، أو

الوليد، أو حتى هذين الاثنين. وإذ تحركت الحافلة متثاقلة، في الليل، وأنوارها الأمامية تطوى الأميال المنبسطة التي تمثل مسيسبى وألاباما ثم جورجيا بعد قليل، ازداد البرد، وانزلق هارى في مقعده أسفل فأسفل. ظل جسده متحولاً عن النافذة، ووجهه نحو الفتاة، بينما هي - إما نائمة أو نصف صاحية - حولت وجهها إليه أيضاً. وذات مرة سقطت سترتها عن كتفيها، فمد هارى يده، وأحاط بها ذقنها وذلك الخط الناعم من شعرها إزاء وجنتيها. وهمست له بشيء، ولكنه لم يتمكن من سماعه، فخمن أنها تحلم.

لم يكد ينام حتى أيقظه صوت الحافلة وهي تتوقف، أو غياب الصوت بعد أن توقفت الحافلة. ورأى أنهما قد وصلا إلى محطة أخرى، جناح محطة صغير، ألحقت به حافلة طعام. كانت أشجار الصنوبر تمتد على كلا جانبي الطريق، والسماء من فوقها بلا نجوم. شعر هارى بتصلب، وبأنه قلق فجأة وعلى نحو مكدر، كأنه بحاجة إلى مسيرة عشرة أو اثنى عشر ميلاً لكي يزيل عن رجليه تقلصهما. ورأى على النور الوامض للعلامة التي تعلو حافلة الطعام أن الفتاة مستيقظة. فقال: "ما رأيك في أن نخرج ونتناول فنجاناً من القهوة ؟".

ولدهشته قالت الفتاة: "لا مانع".

وإذ نهضا قائمين قالت المرأة التي في المقعد وراءهما "إدى، نشدتك الله ! بوسع هؤلاء الناس أن يرونا". فسب الرجل. بحدة، تجاه ذلك، وقهقهت المرأة. وشعر هارى بحمرة الخجل، إذ سار في الممشى نحو الباب. تبع الفتاة عبر الطين الخشن لجانب الطريق وداخل حافلة الطعام. لم يكن هناك ركاب آخرون قد عنوا بالنزول من الحافلة، وكانت حافلة الطعام فارغة، باستثناء الساقى، وهو عجوز بلا أسنان، وسائق الحافلة. كان السائق يحتسى فنجاناً من القهوة. وعندما دخل هارى والفتاة كشر لهما عن أنيابه في المرآة المركبة وراء النضد، دون أن يرفع فمه عن حافة الفنجان. وسألهما: "كيف حالكما يا أولاد ؟".

وكان هارى قد أجاب: "الحمد لله" قبل أن يخمن ما يدور برأس السائق الشاب البدين. ثم قال للساقى بسرعة: "فنجانين من القهوة، من فضلك، وبعض

هذه الكعكات المحلاة والمقلية بالدهن".

فقال العجوز، وهو يسفر عن لثته "نعم ياسيدى".

وقالت الفتاة: "لا حاجة بى إلى الكعكات. أشكرك".

ورأى هارى أنها راضية لأنه طلبها لها، فقال: "بل تأخذينها بالتأكيد. اثنتان من هذه الكعكات اللطيفة الكبيرة المحلاة بالسكر". وابتسمت الفتاة لأول مرة، فحنى هارى رأسه بحماقة وسعادة، على سبيل الإجابة. وفكر أنه لم يسبق له قط أن رأى مثل هذه الابتسامة الحلوة. كانت أسنانها صغيرة مستوية. وإذ رفعت ابتسامتها جانبى فمها، لاحت وجنتاها أكثر استدارة واصطباغاً باللون الوردى مما كانت عليه حقيقة.

وقال العجوز: "هاك. الكعكات والقهوة".

وإذ راحا يأكلان كعكاتهما - التي لم تكن طازجة - ويحتسيان قهوتهما الساخنة - وإن تكن مرة - أخذ هارى يدرس وجه الفتاة في المرآة وراء الغلة المكدسة وزجاجات الدكتور بابير. كانت تقلقه فكرة كاد يستحيل صياغتها في كلمات، ولكنه كان يعرف أنه إذا مكث أطول مما ينبغي، فسيدعوه السائق إلى الحافلة. وكان يريد أن يقول: "من الغريب أننا هنا على هذا النحو. كأننا زوج وزوجة. نحن لم ير حتى أحدنا الآخر من قبل!". ومن المحتمل أن يكون رأيه قد استقر على أن الفتاة خليقة أن تكف عن الابتسام، لو أنه قال ذلك. ستخشى - مرة أخرى - ألا يكون سوى ذئب. وأخيراً، إذ غامر بالإفصاح عن جزء من أفكاره قال: "من الغريب أننا هنا على هذا النحو".

ولبهجة هارى قالت الفتاة: "كأننا.. كأننا يعرف أحدنا الآخر منذ زمن طويل".

"ونحن حتى لم ير أحدنا الآخر من قبل."

فأومأت الفتاة برأسها: "وأظن أننا لن يرى أحدنا الآخر مرة أخرى قط".

فقال هارى: "كلا، بل سنفعل، ينبغى أن نفعل.. عليك أن تكتبى لى عندما أصل المعسكر. وعندما أحصل على إجازة مرة أخرى، فربما...".

فقاطعته الفتاة: "لن نفعل، وليس بمقدورنا أن نتكاتب. فأنت لا تعرف أين ستكون، ولا تعرف ما قد يحدث. بل إننا لا يعرف أحدنا اسم صاحبه".

"هذه مسألة سهلة."

فانخفض صوت الفتاة حتى أصبح همساً "لا ينبغي أن نعرفها. إذ لم يرد لنا أن يميل أحدنا إلى الآخر إلى هذه الدرجة. وأن نلتقي على هذا النحو".

فبدأ هارى يتلعثم، كما كان يفعل دائماً حين ينفعل وقال: "لست أفهم. ماذا تظنينني ؟ ذئب ؟ وهل هذا سبب كل كلامك هذا ؟ أأنت غاضبة مني لأنك تظنين أني أحاول اصطيادك ؟".

فقالت الفتاة: "أوه كلا، كلا بطبيعة الحال. أوه، كلا. ليس الأمر كذلك".

ولاحت خائفة ومرتبكة من رد الفعل الذي أثارته في هارى. وارتفع الصليب الذهبى الصغير وتوهج في الضياء. ومدت يدها كي تلمس كمه، ولكن السائق الشاب البدين دار -في تلك اللحظة- في مقعده، وسار بطول حافلة الطعام، كي يتحدث إليهما: "هي، يا طائرى الحب الصغيرين !" هكذا قال. "علينا أن ننقل هذا الكوم القديم من الخردة إلى أتلانتا في وقت ما من هذا الأسبوع كما تعرفان ! بديهى أنكما إذا فضلتما أن تبقيا هنا في هذا العش الصغير الدافئ، فأظن أن بوسع بوب أن يجد لكما مكاناً للنوم. أليس كذلك يا بوب ؟".

فتجمد وجه الرجل العجوز وقال: "هذه حافلة طعام محترمة، ولا مكان فيها للنوم".

فضحك السائق الشاب البدين وضرب النضد براحته: "هذا حسن يا بوب. قل لهما هذا. حسنا، هيا بنا يا طائرى الحب. لستما أول من يتعين عليهما أن يقنعا بحافلة".

وشعر هارى بالرغبة في أن يسدد قبضته إلى وجه السائق الناعم الوردى، ولكن بعد فوات الأوان، فدائماً لم يكن ثمة جدوى تقريباً من إخراس امرئ بصكه بعد حدوث الضرر. وهمست له الفتاة: "لا تهتم، أرجوك لا تهتم". وتبعت السائق خارجة من حافلة الطعام، وصاعدة الدرجتين العاليتين إلى الحافلة. بينما دفع هارى

للرجل العجوز ثمن القهوة والكعكات. وعندما صفق السائق باب الحافلة بشدة وراء هاري، وتمتم له بشيء، لم يأبه هاري بأن يسأله عما قاله، أو حتى أن يقول له: اذهب إلى الجحيم. كان كل ما يريده أن يتحدث إلى الفتاة.

ولما كانت الفتاة ترقد مكومة على المقعد الداخلي، فقد تعين على هاري أن يتحرك من فوقها لكي يصل إلى مقعد النافذة. ولمس إحدى يديها، إذ كان يفعل ذلك، فوجدها باردة. ولاءم بين نفسه ووضعها – كملعقتين، هكذا فكر وهو يسترجع عبارة كان هو وأخوه قد استخدماها، وهما أطفال. وسحب معطف الجيش الثقيل على كليهما. رقداً وجهاً لوجه في الظلام، صامتين، بينما الحافلة تكتسب سرعة. وذات مرة، مرت عربة بالحافلة، وعلى لمعة أنوارها الأمامية رأى هاري الفتاة تحدق فيه. وقال: "لم أكن متأكداً من أنك يقظة".

"ليس بمستطاعي أن أنام."

وتساءل هاري عما إذا كان المراد بهذا لومه. وقال: "آسف فقد انفعلت".

إنها غلطتي.

كلا. لقد كانت غلطتي.

وشعر هاري أنه نصف دائخ بالسرور من دفئهما وقرب كل منهما من صاحبه. كان يريد أن يكون كل شيء غلطته هو. وقال: "من المؤكد إنك تبدين حلوة".

فضحكت الفتاة بنعومة: "إنك لا تستطيع حتى أن تراني".

"بل أستطيع.. أستطيع أن أرى بعض الشيء". ومد هاري يده فلمس طرف أنفها بإصبعه. "أستطيع أن أرى أنفك ووجنتيك وذقنك". ونقر على وجنتيها وذقنها والصليب الذهبي على خط حلقها الأبيض الواهن. "يسرني أنك لست نائمة أو غاضبة أو أي شيء من هذا القبيل". قالها هاري وهو يتساءل عما جعله يقول مثل هذا الهراء.

وقالت الفتاة: "ليس بمستطاعي أن أنام. مفروض أن أنزل بعد قليل".

فشعر هاري بنبض معصميه يدق معترضاً، وقال: "كلا، كلا. عليك أن تظلي في الحافلة حتى نصل إلى أتلانتا".

فهزت رأسها وقالت: "هذا أشبه بالكتابة. علينا أن نتصرف كما لو لم نكن قد التقينا البتة". ثم رفعت يدها ولمست جبهته وأنفه وذقنه. وقالت: "وأنا أيضاً أستطيع أن أراك قليلاً. إنك لطيف. ولكن عليّ أن أهبط بعد قليل، بعد قليل حقاً".

وناداهما السائق عبر الظلام: "هي، يا طائري الحب. انهضا والمعا !". وخشى هارى أن يوقظ السائق كل من في الحافلة، ولكن الرجل العجوز استمر يشخر، وظل الوليد يصدر صوت مصه الثابت. وحتى الاثنان الجالسان وراءه لم يتحركا. "أتريدين أن أتوقف عند البوابة، أم تريدين أن تذهبى إلى البلدة ؟".

فقالت الفتاة رابطة الجأش: "أريدك أن تتوقف لدى البوابة. فثمة دائماً من هو هنالك".

فقال هارى: "لا يمكن أن تذهبى".

- عليّ أن أذهب.

- لا يمكن أن تذهبى.

- أريد أن أذهب.

- خبرينى باسمك.

فلم تجبه الفتاة وإذ انزلقت من تحت معطفه، وقفت في الممشى. وحاول هارى أن ينهض بدوره ولكنها ردته برفق إلى مقعده. وهمست له "ابق في مكانك". ولدهشته شعر، من خلال الظلال، بدنو وجهها ودفء ورائحة جلدها وشعرها. وقبلت وجنته ثم بعد لحظة فمه، ودست شيئاً في يده. وفى اللحظة التالية كانت تسير في الممشى نحو الباب. ووسع هارى أن يسمع السائق الشاب البدين وهو يقول: "حسناً. أظن أن صديقك لا يستطيع أن يتبعك إلى هناك". وبعد ذلك إذ أبطأت الحافلة ومشت على الحصباء نحو جانب الطريق "حسناً، يا أختى. انزلى".

وضغط هارى وجهه على النافذة، إذ انفتح باب الحافلة وأغلق. وفى موجة الأنوار الأمامية، الأشبه بضوء القمر، رأى عمودين حجريين عاليين، بينهما قوس حديدى للزينة. وعلى شكل لفات حديدية داخل القوس رأى كلمات مستشفى القديسة آن وتاريخاً "١٨٩٦". وفكر هارى: على الأقل عرفت العنوان، وعرفت

مكانها. وإذ اهتزت الحافلة راجعة إلى منتصف الطريق، لمح هارى الفتاة تسير نحو البوابة. فدق بمفاصل أصابعه على النافذة، وهو يشعر بجلد أصابعه يتوتر ثم يتشقق وينزف. ولكن الفتاة لم تستدر. ولم تكد تصل إلى الممشى داخل البوابة، حتى ابتلعها الظلام.

تحسس هارى الشئ الذي أسقطته الفتاة في يسراه. ورغم أنه لم يتمكن من رؤيته، فقد خمن أنه الصليب الذي كانت تلبسه حول عنقها. وأداره بين أصابعه ولثمه بفمه وكان على وشك أن يضعه في جيب صداره عندما استوقفه أمل ضعيف مستميت. فنهض قائماً وسار، دون ثبات، إلى الأمام. وقال له السائق "لا تخلع قميصك أيها الفتى، فلن نصل إلى أتلانتا قبل ساعات. والحق أننا، في هذه العلبة الصفيح، قد نستغرق سنوات".

فقال هارى: "إنما أريد أن أرى شيئاً". وإذ ولى السائق ظهره، رفع الصليب نحو أحد الأنوار على لوحة الأدوات. وبعد لحظة تبين – بخط دقيق على ظهر الصليب – اسم فتاة. وشعر بأن عينيه تطرفان سروراً. لقد أعطته اسمها، في نهاية المطاف. وتظاهرت بأنه لا يجمل بهما أن يفكر أحدهما في صاحبه مرة أخرى، ولكنها أعطته اسمها. لابد أنها كانت تريد منه أن يكتب لها. وقال للسائق: "اسمع. هل معك قلم رصاص ؟".

فقال السائق وهو يسحب عقباً أصفر من فوق أذنه: "بالتأكيد. ولكنك لا تستطيع أن تكتب في هذا المركب".

فقال هارى: "أستطيع أن أحاول". وجثم على الدرجة العليا من الحافلة، وظهره إزاء الباب، وأخذ من أحد جيوبه مظروفاً ملطخاً. وسواه على ركبته، وبالقلم الرصاص المفلول، وهو يرتفع وينخفض دون توقع تحت أصابعه، كتب اسم الفتاة واسم المستشفى واسم البلدة التي كانوا يقتربون منها. وعندئذ، على نحو طفولي، ولكن بعناية لا حد لها، كتب "عزيزتى".

مقالات مترجمة

مختارات من كتاب
اللغة الإنجليزية لطلبة القانون والاقتصاد
تحرير د. فاطمة موسى- محمود
(الناشر : مكتبة دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٤)

١٠

أنماط للعمل متغيرة

عند بداية هذا العقد (١٩٦٠) كانت حوالى ٦ ملايين امرأة يعملن فى بريطانيا. وكان أكثر من نصفهن نساء متزوجات. وعند بداية هذا القرن [العشرين] فإن حوالى ربع النساء العاملات فقط كن متزوجات. وعند النظر إلى بعض العوامل الكامنة وراء هذا التغير، ينبغى أن نتذكر أولا أنه باستثناء الطبقات المتوسطة، فى القرن التاسع عشر، قد ظل النساء دائما يعملن. وحتى نمو نظام المصنع كانت الأنشطة التى من صنع النسيج وصنع الثياب والخبز وحفظ الأطعمة تعد جميعا الميدان الذى تختص به النساء.

وإنما فقط عندما خرج العمل عن نطاق البيت، غدا الصراع بين البيت فى مواجهة العمل الحقيقة التى نراها اليوم . وفى مطلع القرن التاسع عشر، كانت الزوجة من الطبقة المتوسطة تختار البيت، والزوجة من الطبقة العاملة تختار وتعمل بجانب أطفالها، موجدة بذلك "واحدة من أسوأ البقع فى التاريخ الاجتماعى للقرن التاسع عشر". ومع مجئ النصف الثانى من ذلك القرن، بدأت الزوجة من الطبقة المتوسطة تتمرد على قيودها، بينما وضعت بعض القيود على تشغيل الزوجة من الطبقة العاملة، من أجل حمايتها. ومهما يكن من أمر، فإنه حتى بين الزوجات من الطبقة المتوسطة، لم يكن هناك كبير حماس للعب دور مزدوج. كن أشد اهتماما بمن قدر عليهن ألا يتزوجن، وكثيرات من الدعاة الأوائل لمساواة المرأة بالرجل قد أنكرن أنوثتهن، عن وعى، لكى يؤكدن استقلالهن. وجحدتها أخريات، ولكن الجميع اتفقن على أن الرجال كانوا عائقا، أكثر منهم عونا، على تحقيق مطامح النساء.

وعند دورة القرن، كان ٢٥٪ من كل النساء الصالحات للعمل فى بريطانيا يعملن، ولكن الغالبية الكبرى كن فتيات غير متزوجات دون الخامسة والثلاثين. كان ٩٠٪ من كل النساء الموظفات عازبات، و ٧٥٪ من كل النساء العاملات فى الغزل والنسيج عازبات أيضا. والحق أن غالبية النساء كن يتركن العمل بأجر عندما يتزوجن وينظرن إلى حياتهن على أن لها وجهين. فأولا، كن يتركن المدرسة ويخرجن للعمل. وثانيا، كن يتزوجن ويتوقفن عن العمل. وكان أصحاب الأعمال يرون عمالهم من النساء مشروطين بتوقع الزواج، فتقلبوا معدل تجديد عاليا وتوقعوه، واستفادوا من سرعة الشابات وبراعتهن فى توجيههن إلى أعمال نصف محتاجة إلى مهارة، ومتسمة بالتكرار. كان ثمة عزوف مفهوم عن تدريب النساء على الحرف المحتاجة لمهارة.

إن ما حدث فى الستين سنة من هذا القرن [العشرين] قد كان تغيرا أساسيا فى تركيب السكان من الإناث العاملات، تغير من العزوبة إلى الزواج، ومن الشباب إلى منتصف العمر .

إن المرأة العاملة النمطية، اليوم، لم تعد تلك الفتاة الفجة المطواع التى كان واضحا أنها تشغل وقتها إلى أن تتزوج، وإنما تجنح المرأة العاملة النمطية – على النقيض من هذا – إلى أن تكون امرأة متزوجة فى منتصف العمر. وبهذا المعنى فإن مشكلة الزوجة والأم العاملة حديثة المنشأ. إن الثورة الصناعية " قد اعتصرتهن مخرجة إياهن من العملية الاقتصادية". وأول مرحلة لعودتهن قد قادتها العازبات، وفقط حديثا قد حاولت المرأة المتزوجة أن تجمع بين البيت والعمل فى آن واحد.

ومن المحقق أن من العوامل الحيوية التى أعانت على خلق هذا التغير، انخفاض حجم الأسرة. واليوم تكتمل غالبية الأسرة خلال عشر سنوات من الزواج. أضف إلى هذا حقيقة مؤداها أن الزيجات تبدأ فى سن أصغر. ومن العدل أن نقدر أن أغلب الأمهات ينجبن طفلهن الأول قبل بلوغ سن الثلاثين. والتحسينات العامة فى معدل المواليد (أى زيادته)، وقد زاده لدى النساء انخفاض فى أخطار

الولادة، معناها أن المرأة العادية أمامها نصف قرن أو أكثر عند زواجها. وحتى إذا أخرت إنجاب أطفالها وانتظرت إلى أن يبلغ أصغرهم سن المراهقة، قبل أن تعتبر نفسها مرشحة يمكن أن تجد عملا، فليس من المحتمل أن تكون قد جاوزت الخامسة والأربعين، وعلى ذلك يكون أمامها ١٥ سنة على الأقل من حياة العمل. ومن الواضح أن عددا أكبر من النساء المتزوجات قادر على أن يخرج إلى العمل اليوم، لأن لديهن قدرا أكبر من التحرر من حياة الأسرة.

١١

كان للحربين العالميتين تأثير كبير فى أنماط العمل، إذ خلقتا – إذا جاز القول – موقف طوارئ استخدمت فيه كل العمالة المتوافرة، وتعين إلغاء الخط الفاصل بين ما كان يعتبر من أعمال الذكور وما يعتبر من أعمال الإناث. شهدت الحرب العالمية الأولى أول تشغيل واسع النطاق للنساء فى الصناعات التحويلية (من مواد خام) وإدخالهن نطاق الحرف التى تحتاج إلى مهارة، رغم أن التقاليد جرت – لسنوات – فى صناعة القطن بلانكشير على تشغيل النساء المتزوجات فى الحرف التى تتطلب المهارة. وفى فترة ما بين الحربين، قللت البطالة الواسعة الانتشار من إمكانية العمل فى كل مكان، ولكن الحرب العالمية الثانية شهدت تعبئة لموارد البلاد فى العمالة على نطاق أوسع مما كان الشأن فى ١٩١٤. نُبذت قواعد وأعراف الشركات التى كانت تمنع تشغيل النساء المتزوجات. وإذ تطورت الحرب، وازداد نقص العمالة حدة، أُدخلت ألوان متنوعة من دورات العمل الخاص لبعض الوقت، وغير ذلك من الامتيازات، لتسهيل تشغيل النساء ذوات المسئوليات الأسرية. ومع استمرار العمالة الكاملة بعد الحرب، لم يعد أمام الإدارات بديل سوى مواصلة تقديم أعمال للنساء المتزوجات، إذا اعتبرت الإدارات ذلك ضرورة مؤقتة.

إن نمو الإنتاج بالجملة، وتحطيمه الأعمال المحتاجة إلى مهارة لكى تغدو عملا مكررا نصف ماهر، أو عديم المهارة، قد فتح إمكانات جديدة أمام تشغيل النساء. وفى العمل بالمصانع، ربما كان النساء هن اللواتى استفدن من الآلة. إن نمو

صناعات جديدة، لا تعوقه مأثورات عن أن طبيعة العمل موضوع البحث أنسب للرجال، كالصناعات الاستهلاكية، قد قدم مزيدا من الفرص للنساء. وكان السبب الرئيسى فى جاذبيتهن للرجال حقيقة مؤداها أن أجورهن يمكن أن تكون أقل. وقد كان نمو التجارة والإدارة عاملا مهما فى زيادة عمل النساء. وعلى المستوى الأعلى، فإن اتساع نطاق التعليم والتمريض والخدمات الاجتماعية، قد وفر مجموعة كاملة من المهن للنساء المتعلمات. وإن الاتساع العظيم للصناعات القائمة على خدمات، كالنظافة والتوزيع بنظام التجزئة والتموين، قد وفرّ أيضا أعمالا للنساء متصلة على نحو مباشر بخبرتهن فى البيت، وكان جاذبا للنساء اللواتى كن خليقات، فى عصور سابقة، أن يشتغلن بالخدمة فى البيوت. موجز القول إن مزيدا من النساء المتزوجات قادرات على الخروج إلى العمل لثلاثة أسباب رئيسية : لأن هناك مزيدا من الوظائف المتاحة، ولأن عدد النساء العازبات أقل من أن يشغلها، ولأن تناقص المسئوليات الأسرية وزيادة طول العمر يسمحان للزوجة والأم بأن تعمل خارج البيت.

والنموذج القائم اليوم هو العمل حتى الزواج، ثم العمل بعد الزواج إلى أن يأتى الأطفال، ثم العودة إلى العمل عندما يشب الأطفال عن الطوق. وهكذا لم يعد الزواج والأسرة نهاية للعمالة بأجر عند المرأة، وإنما هما – ببساطة – فترة تقطعها.

١٢

أمم غنية وشعوب تتضور جوعا

مازال كثير من علماء الاقتصاد ينظرون إلى المشكلات المحددة للسكان على أنها خارج نطاق ميدانهم، وأنها ليست بحال من الأحوال عائقا أمام فاعلية دورهم. ولا ريب فى أن هذا الاتجاه راجع إلى أن أغلب علماء الاقتصاد يعيشون فى بلدان متقدمة. وعندهم أن السكان هم ما يرونه فى المدن الكبرى أو على الطرق الرئيسية المعتنى بها : أناس مشغولون يقومون، بقدرة ومعرفة لهدفهم، بعملهم الطبيعى. بيد أننا لو غيرنا الأفق إلى الأنديز أو أفريقيا أو الهند، لوجدوا نوعا من السكان مختلفا.

فها هنا الناس فى أكثر الأحيان كسالى بلداء لأنهم - على حد تعبير لورد بويد - أور، أول مدير عام لمنظمة الأغذية والزراعة - "يجرون حياتهم فى جوع مزمن". وقد أضاف بويد أور : إن مثل هذا الموقف نصيب ثلثى الإنسانية. والخدر واللامبالاة، إن لم يكن الذهول الفعلى، هو - بوضوح - الوضع الطبيعى للإنسان الذى يتضور جوعا.

وعلى ذلك فإننا عندما نشير إلى مشكلة "النمو" العالمى، ينبغى أن نستبقى فى أذهاننا أن التأثير الكامل لهذه الكلمة إنما يتعلق بمهمة القضاء على الجوع. إن أكثر من نصف الإنسانية ما زال ينتظر تلك المرحلة الأولية من التقدم : غذاء كاف. وقد كانت هذه الفكرة بارزة فى الأمم المتحدة عندما شنت حملة التحرر من الجوع : ولهذا السبب كان تفجرنا السكانى الراهن باعثا على القلق. إن استمرار تسارع نمو السكان يزيد من ندرة الغذاء ويهدد بإبطال مفعول الجهود المبذولة فعلا للقضاء على الجوع. والذى يثير أكبر قدر من القلق هو أن أقل القارات تقدما هى - على وجه الدقة - التى يتضح فيها التفجر السكانى أكثر ما يتضح. والبلدان المتضورة جوعا هى تلك التى ستتزايد متطلباتها من الغذاء. والمعدل الطبيعى لزيادة السكان (أى الفرق بين معدلات الولادة والوفاة) أعلى ما يكون فى المناطق المتخلفة، كما هو واضح من الجدول.

وهكذا فعلى حين أن متوسط المعدل السنوى للزيادة أثناء السنوات القليلة القادمة سيكون ٢٪ فى أمريكا الجنوبية وآسيا، فإنه سيزيد عن هذا الرقم. وفى أمريكا الشمالية وأوربا سينخفض عنه. وعلى ذلك فإننا فى البلدان المتخلفة، نشهد سباقا شجيا بين السكان وإنتاج الغذاء. وحصيلة ذلك تمثل سببا حقيقيا للتوجس. إنها لم تعد مسألة رجم بالظنون كما كانت عند مالتس (١) [١- توماس مالتوس (١٧٦٦-١٨٣٤). فى مقالته المسماة "مقالة عن نظرية السكان" كان مالتس أول من شكّك فى قيمة السكان لأجل ذاتها]، الذى قال إن الطعام لا يتزايد إلا بمتوالية حسابية، بينما السكان يتزايدون بمتوالية هندسية. ولدينا الآن بيانات عينية، جمعتها

وحللتها منظمة الأغذية والزراعة بكل حياد ومقدرة مستشاريها الفنيين.

زيادة السكان الطبيعية فى مختلف القارات ١٩٥٠-١٩٧٥ على أساس فرض أخذ المتوسط. وتمثل الأرقام المعدلات السنوية لكل ١٠٠٠ ساكن :

	١٩٥٠	١٩٦٠	١٩٧٥
أوربا	١١	٩	٨
أمريكا الشمالية	١٣	١١	١٢
اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية	١٨	١٨	١٥
أوشينيا	١٤	١٤	١٦
أفريقيا	١٤	١٦	١٧
آسيا	١٣	١٧	٢٣
أمريكا الجنوبية	٢١	٢٤	٢٨

كيف يمكن تقرير المشكلة على وجه الدقة ؟ إننا إذا تناولنا فقط الأوجه الكمية للتغذية، دون الإشارة إلى السؤال الأكثر تعقيدا عن الاختلافات الكيفية فى الوجبات الوطنية لبعض الشعوب (وهى، مع ذلك، بالغة الخطر بحيث تسبب أمراض النقص الراجعة، مثلا، إلى عدم انتظام تناول فيتامينات معينة) لوجدنا أن احتياجاتنا اليومية من السُعرات، كما أحصتها منظمة الأغذية والزراعة، هى ٣٢٠٠ سُعر للرجل و ٢٣٠٠ سُعر للمرأة، ومتوسط ذلك هو ٢٧٥٠ سُعر لكل واحد من السكان. والآن فإننا إذا قسمنا البلاد إلى مجموعتين : الأولى تشمل آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية (باستثناء الأرجنتين وأورجواى وباراجواى) والثانية تشمل كل القارات الأخرى، فسنجد أن المجموعة الأولى تستهلك ما متوسطه ٢١٥٠ سُعر للشخص الواحد، والثانية تستهلك ما متوسطه ٣٠٦٠ سُعر. وعلى حين يبلغ تعداد المجموعة الأولى حوالى ٢١٣٦ مليونا من السكان لا يبلغ تعداد المجموعة الثانية سوى ٨٧٦ مليونا، كما أن معدل زيادتهم أدنى بكثير.

هذه، إذن ، هى المشكلة : بسبب معدل اتساع السكان، فإننا نواجه حقيقة

مؤداها أنه لكي نحافظ ببساطة على مستوى الجوع الحالي، ونمنع أن يزداد سوءاً، فسينبغي أن يزيد إنتاج الغذاء بنسبة ١٠٠٪ في أفريقيا و ١٥٠٪ في آسيا و ٢٠٠٪ في أمريكا الجنوبية، وذلك مع مجئ عام ٢٠٠٠. ومن الواضح أنه عند الحفاظ على مثل هذا المستوى لا يمكن للمرء أن يستخدم مصطلحات من قبيل النمو الاقتصادي.

وعلى ذلك فإن القوى البيولوجية تجعل من اللازم، مع نهاية القرن [العشرين]، أن يصل إنتاج الغذاء إلى ما بين ضعفي وأربعة أضعاف المستويات الراهنة، حسب المنطقة والإنتاج - إذا أريد للنمو الاقتصادي أن يحقق فقط وضع حد للتضور جوعا، ولا أقل من ذلك. فهل يتمكن الإنجاز التقني من ملاقاة هذا التحدي والقضاء - إلى الأبد - على شبح الجوع، الذي كان رفيق الإنسان الدائم، منذ ظهر - أول ما ظهر - على هذه الأرض ؟

إن الإجابة غير مؤكدة، لأنه من بين عناصر المستقبل التي لا يمكن التنبؤ بها، قد تنبثق طرق جديدة للإنتاج يتعذر تخمينها اليوم. ولكن ينبغي أن يقال إن خبرة السنوات الأخيرة لا تبعث، في الحقيقة ، على التفاؤل.

١٣

على حين أن تقدم تقنيات الإنتاج يمكن ملاحظته بوضوح، فإن كثيرين من الناس لا يدركون أن الخطة الحقيقية للاقتصاد الحديث ليست هي القدرة على الإنتاج قدر ما هي تقنيات (وسائل فنية) دافع الاستهلاك. فالعملية الكبيرة الحديثة لا تقصر إنتاجها على سلع لسوق محددة، وإنما تُنمي - بالإضافة إلى ذلك - طلبا على تلك السلع من طرق خلق مستهلكيها الخاصين. واليوم يعالج خبراء الإعلان والعلاقات العامة، ببراعة، ميول الجماهير. وبمساعدة علم النفس يستغلون أخفى انفعالات الفرد : الجنس، والرغبة في المركز، والوحدة - ويبيعون السيارات وذلك بأن يربطوا بينها وبين الإحساس بالقوة، والدافع الجنسي. ويربطون بين أنواع كريم الوجه والتأكد من الجمال.

وقد أمكن لرئيس جمعية العلاقات العامة الأمريكية، في خطاب ألقاه على

زملائه، أن يقول : " إن المادة التى نعكف عليها هى نسيج العقول البشرية". ولنورد من إحدى التوجهيات الإعلانية :

إن صانعي مستحضرات التجميل لا يبيعون دهن اللانولين وإنما يبيعون الأمل.. ونحن لم نعد نأكل البرتقال وإنما الحيوية، ولا نشترى سيارة وإنما مركزا.

وعلى هذا فإن حرية المستهلك فى الاختيار قد ظلت مقيدة تقييدا شديدا، لا من حيث السلع الاستهلاكية فحسب، وإنما أيضا من حيث خبرته الجمالية وأيديولوجيته السياسية وحتى معتقداته الدينية. ثمة تقنيات لـ "تدشين" رسام أو روائى، كما أن ثمة تقنيات لإجراء استفتاء فى صالح القائمين به — وهى وسائل أشد استخفاءً من مشاهد العنف الانتخابى القديمة. وحتى الكنائس عليها أن تفكر فى التمشى مع العصر، وأن تضع العلاقات العامة فى حسبانها. إن ما بدأ كمحاولة لفهم الوقائع بلغة علم الاجتماع وعلم النفس قد تعدى نطاق العلم الخالص. لقد أنتج مجموعة تقنيات نشعر جميعا أحيانا أنها تقيدنا على نحو لا يمكن تحديده. فنحن مضطرون إلى أن نطلب "طوعا" هذا النوع من الصابون، أو ذاك المرشح.

ومع ذلك فما دام هذا الشرط جزءا من طبيعة الأشياء، فإنه ليس ضارا فى حد ذاته، مهما يكن باقيا وقوى الأثر فى خبرة العصر الحديث. إنه ليس "شيطانيا" ولا ذا نوايا خاصة به. ووصفه بأنه حسن أو سيئ لا يعنى إلا التزر الضئيل، لأن قيمته لا سبيل لتحديدها إلا من حيث فعاليته؛ والمتمسكون بالمعايير الأخلاقية ذاتيون دائما. إنه، ببساطة، أداة. ولئن تغلغل استخدامه فى حياتنا على نحو متزايد، فذلك لأن إضفاء الطابع العقلى قد ولّد مجتمعا تسيره الآلات تسييرا ذاتيا. وما إن نتقبل هذا، حتى يتعين علينا أن نتبع حتما أشد الخطوط عقلانية فى أى ميدان من ميادين السلوك. ويتعين علينا –بالتالى– أن نعين على نشر التأثير التقنى لإضفاء الطابع العقلى. ونحن أنفسنا الذين نجلب التكنولوجيا إلى حياتنا، وليست التكنولوجيا هى التى تضغط علينا كالقدر.

١٤

إننا نمر بأزمة تكيف اجتماعى بين توازنين تاريخيين. وفى هذه الأزمة ظهر أول تصادم بين القوى الاقتصادية كمرحلة فى تجمع الأسواق بين "القوى العظمى". وهو الآن تصادم بين متطلبات الشعوب الجائعة والموارد المتوافرة : صراع بين الحاجة والنمو. إن ما هو لازم حقيقة هو أن تنتشر التكنولوجيا فورا بين جميع الشعوب، وذلك بتحريك عصا سحرية. وبديهى أن هذا ليس بالممكن : ومن هنا كانت حالة التوتر فى تلك الشعوب إذ تتأرجح بين الخطط وما يمكن عمله. ومن هنا أيضا كانت حالة التوتر فى كل فرد، إذ يتمزق بين العالم الذى ولد فيه والعالم الذى يود أن يعيش فيه. وهذه التوترات – إذا عبرنا عنها باختصار – لا تعدو أن تكون الأزمات الكامنة فى تحديث الأبنية الاجتماعية القديمة. أو بمعنى آخر : هى تمثل التحولات فى النسيج الاجتماعى.

إن قدرة التكنولوجيا على تحويل الحياة تُعرض باستمرار على أعين المجتمعات التقليدية التى تحتال على مجرد العيش فى الدنيا. ولكن الوسائل التكنولوجية لا يمكن إدخالها إلا حين يكون الجو مواتيا : وإلا ظلت مجرد غرائب. وقد أكد خبراء الأجناس البشرية المحدثون، باستمرار، الحاجة إلى موقف اجتماعى متلقٍ. وذكر مؤلف شهير، وهو يخاطب المؤتمر الدولى لليونسكو فى باريس عام ١٩٥٤، هذه المسألة : مسألة البيئات التى تمهد الطريق للتحديث. ورغم أن التقدم الفنى هو الذى دفع عجلات التطور الاجتماعى، يمكن أن نؤكد أن مثل هذا التقدم ما كان ليتسنى لو أن أولئك – على الأقل فى دوائر اجتماعية معينة – الذين رحبوا بفرصة منافع أكبر لم يتراضوا معه ويتقبلوه. ومعنى هذا أن العامل المقرر (الحاسم) لم يكن، فى الواقع، التكنولوجيا بمعناها الأمثل، وإنما إدراك الناس إمكانية الحصول على دخول أكبر من طريق استخدام التكنولوجيا والموارد المتوافرة. وحتى فهم الخدمة التى تقدمها التقنيات أو الأساليب الجديدة ليس بكافٍ: فالذى نحتاج إليه، بالإضافة إلى ذلك، إنما هو إخضاع الذات (أو جميع الآخرين، إذا كانت للمرء صفة

المدير) لنظام جديد، وذلك بالتخلى عن بعض الحريات التى كان المرء يستمتع بها حتى ذلك الحين. إن التطور الاجتماعى حصيلة للقرارات البشرية.

خلاصة القول إن القرارات البشرية هى التى تسمح بالتكنولوجيا . وهذه القرارات تعتمد – إلى حد كبير جدا – على الموقف الاجتماعى من مختلف المشاكل.

ويتجلى هذا الاختلاف فى النظرة على شكل سلسلة من مراحل التطور التاريخى. وإنه لمن الأساسى أن نتفهم خصائص هذه الاقتصاديات التقليدية البالغة الاختلاف عن اقتصادياتنا؛ وإلا فسنقع فى ذات الخطأ الذى يقع فيه كثير من علماء الاقتصاد الغربيين الذين – إذ ينسون أهمية المواقف الفاعلة فى تلك المجتمعات – يعتقدون أن النمو ينتج حتما عن الاستثمار، وهو ما لا يعدو أن يمنح البلدان المتخلفة حقنة مبتكرات تكنيكية ورءوس أموال عينية.

١٥

لابد لنا من أن ننظر إلى الرأسمالية على أنها مرحلة فى التاريخ، وأنها بالتأكيد مرحلة أقصر كثيرا من بعض المراحل الأخرى. إن الاقتصاد الرأسمالى نتاج لأوربا الحديثة. ولا ريب فى أنه قد كان بعيد المدى. وهو يتضمن فى داخله نواحى طيبة فضلا عن نواحٍ سيئة، تدعمه دينامية لم يسبق لها مثيل، وقد انتشر فى بقية العالم. ويمكن أن يقال كل شئ فى صالحه، إلا أنه لا يمكن أن يكون النظام العالمى النهائى.

وعندما تكرر الشعارات الرسمية أن الإنسان لا يحصل على حريته إلا فى النظام الرأسمالى، فمن المهم أن نؤكد أن العقيدة السياسية لهذا النظام قد كانت الليبرالية، وشعار "دعه يعمل"، ولكن أحداثا كثيرة قد جرت منذ وضع أول تجار رأسماليين – وقد كبلتهم القيود الكثيرة لمجتمع تقليدى – العقلانية وروح الكسب المالى موضع التطبيق العملى. إن الاقتصاديات الحديثة لم تعد تهتم بالليبرالية أو بسياسة "دعه يعمل" وإنما بتنظيم منسق يساعد على نموها فى ظل شروط التكنولوجيا الحديثة، كما ساعدت الحرية على نموها فى الماضى. وهى فى هذا تظل

مخلصة لعقلانيتها ، مما لا يتنافى مع السلوك التلقائى لسياسة "دعه يعمل"، كما قد يبدو لأول وهلة. وعلى العكس من ذلك فإن كلا الطريقين متمشٍ تماما مع صاحبه إذا نظرنا إلى الليبرالية الاقتصادية على أنها نتاج تخطيطٍ سابق : أى على أنها قد صممها، عمداء الرأسماليون، بعد أن وزنوا كل المزايا التى يمكن الحصول عليها من عدم التدخل على أعلى المستويات، ما دامت طاقتهم الاقتصادية مسيطرة على عالم العرض والطلب. وعلى هذا كانت إقامة السوق الحرة نتيجة حساب عقلى : وكان عدم وجود خطة فى سياسة "دعه يعمل" خطة فى حد ذاته. وليس من المدهش فى عصر الاستنارة أن يمكن لأحذق منطق أن يتعايش مع فكرة روسو عن الهمجى النبيل.

وهكذا فإن الرأسماليين، فى حربهم من أجل الحرية، أقاموا قراراتهم الاجتماعية – الاقتصادية على نتائج المنافسة فى السوق المفتوحة لأن هذا هو المكان الذى كانوا فيه أقوى ما يكونون : والخلاصة أن حريتهم هى ما كانوا يدافعون عنه. وربما كان الأصعب هو أن نفسر كيف أن سائر الجماعات الاجتماعية قد تركت مراكزها الاقتصادية التى كانت متحصنة وراءها عن طيب خاطر بسهولة هكذا – نعنى الإقطاع وتنظيم النقابات والحركة التجارية – وقبلت التحدى فى ذلك الميدان : ميدان المنافسة المفتوحة حيث المقاولون الجدد أقوى ما يكونون. ويبدو من المحتمل جدا أنه ما كان ليمكنهم أن يتفادوا هذا. ومهما يكن من أمرٍ، فقد ابتلعوا الحبة المرة المذاق بسهولة أكبر، وذلك بتنميتهم عقيدة مهدئة مؤداها أن مثل هذه المنافسة هى "النظام الطبيعى" للمجتمع، وبذلك وفقوا بين المنطق والعقيدة، وبين الاستنارة العقلية والآمال اللامعة فى المستقبل.

***

وقد ثبت منذ بعض الوقت، بواسطة المؤرخين أولا، ثم علماء الإنسان من بعدهم، أن الاتجاه السائد فى العالم هو أن يحيا البشر سويا فى جماعات اجتماعية، بل وأن تغوص ذواتهم فى "الأسرة الموسعة"، وهو اندماج مميز لكل المجتمعات

التقليدية. ولو نظرنا إلى التاريخ والجغرافيا نظرة واسعة بما فيه الكفاية، لوجدنا أن فكرة الفرد كما خلقتها الرأسمالية إنما هى استثناء. ولو حكمنا بعدد الأمثلة، فسنجد أن تبعية الفرد للجماعة أكثر ترددا فى النظام الطبيعى من رفعه إلى مركز المهيمن على قراراته. إن الفردية الاقتصادية مجرد مرحلة فى التاريخ وتجربة متصلة بحاجات فترة معينة، وهى أساسية لهدفها المتعمد وهو خلق مجتمع حديث من قلب ركود التقاليد. وطابعها السطحى واضح فى الحقيقة التى مؤداها أنه على الرغم من معتقداتها، فإن المنافسة الحرة - التى تقوم نظريتها الاقتصادية عليها - ما كان ليمكن أن تتحقق تحققا كاملا قط.

وقد كانت هذه الحقيقة معروفة لدى أرسطو الذى جعل من الإنسان "حيوانا سياسيا" واعتبر أن الآلهة والحيوانات المفترسة هى وحدها التى يمكن أن تعيش خارج المجتمع. ويذكر توينبى أن الإغريق لم يتمكنوا من تصور أى كائنات تعيش بمفردها، سوى السايكلوبس الهولات، وقد وصفوا فى "الأوديسية" بأنهم "مخلوقات لا يعنى بعضها ببعض". ويعلق قائلا :

وبما له مغزى أن هذه الطريقة المنعزلة فى العيش ليست معزوة إلى كائنات بشرية عادية. والحق أنه ما من كائن بشرى عاش بطريقة السايكلوبس، ما دام الإنسان أساسا حيوانا اجتماعيا، بقدر ما أن الحياة الاجتماعية شرط مسبق لتطور ما هو إنسانى مما هو دون إنسانى.

وعلى ذلك فلنحرر أذهاننا من التحيز القائل إن الليبرالية الرأسمالية هى النظام الطبيعى الوحيد للأشياء. ولنحرم هذا النظام من صفة "الطبيعى" التى لا يستحقها ولا حق له فيها أكثر من أى صورة أخرى من صور المجتمع. إن الرأسمالية ليست أكثر ولا أقل من مرحلة أخرى فى التاريخ، حتى لو كانت المرحلة التى تؤثر فينا أكثر من سواها. وفقط عندما لا نكون متحيزين هكذا فى أحكامنا، سننجح فى تتبع مستقبل هذه المرحلة.

من الواضح أن أغلب الزعماء الأفريقيين أقوياء التأثير يميلون إلى سيطرة

الدولة القوية على الاقتصاد. وحتى عندما لا يصطنعون الاشتراكية، فإن غالبية البلدان الجديدة تميل إلى نمط مخطط للرأسمالية، كما تحاول نيجيريا أن تفعل بطبقتها المتوسطة الأكثر حيوية. ومع ذلك كثيرا ما نشعر أن البديل الوحيد للاشتراكية إنما هو نوع من الاستعمار الجديد، حيث السيطرة على الاقتصاد القومى لا تزال فى أيدى رأس مال أجنبى خاص، إما على شكل مساعدة خارجية أو على شكل ملكية فى أفريقيا، بنتها فى الماضى مجهودات الأفريقيين أنفسهم. إن فكرة "دولة الرخاء" لا تنشأ، لأنه - كما لاحظ نكروما- : "إن دولة الرخاء هى ذروة مجتمع صناعى متقدم بدرجة عالية. وتأكيد منافعه فى بلد أقل نموا لا يعدو أن يكون وعدا بتوزيع الفقر".
وفى كتابه "لابد لأفريقيا أن تتحد" برر نكروما سيطرة الدولة بالكلمات الآتية :

لأن الاستعمار قد حال دون ظهور طبقة رأسمالية محلية قوية، ولأن الإنتاج من أجل الربح الخاص قائم على الاستغلال، ولأن الأمم الأقل نموا بحاجة إلى معدلٍ عالٍ للنمو الاقتصادى، تضطر الحكومة إلى أن تلعب دور المقاول الرئيسى فى إرساء أساس الرقى الاقتصادى والاجتماعى القومى.

إن الملكية الاشتراكية لازمة لإقامة خطة قومية تحقق المصالح الحقيقية للشعب. وتفضيل الرأسمالية معناه تسليم التوسع الاقتصادى فى المستقبل لسيطرة طويلة الأجل من جانب أحزاب مهتمة بمصلحة ذاتها. ومن هنا فقد نشأت الاشتراكية الأفريقية لتجمع بين المادية الحديثة ومبادئ المساواة وتصور أخلاقى للإنسانية متمشٍ مع الجماعية التقليدية. وخلاصة القول، إذن، إن المساهمة الأساسية لأفريقيا فى الحياة السياسية الحديثة، فضلا عن سائر ما قدمته ثقافيا، إنما هى اشتراكية إنسانية النزعة.

١٦

من الأمور التى انعقد عليها القبول أن الإدارة القديمة الطراز، والنمط المختلف من التطور الحضرى، قد جعلا - بين عوامل أخرى - التطور على نسق الرأسمالية الأوربية أمرا متعذرا فى أمريكا الجنوبية. وأحيانا يقول علماء الاقتصاد-

كما قال فيكتور ل. أوركيدى عند انضمامه إلى الكلية القومية بالمكسيك — إنه قد توصل إلى موقفه الحالى" بعد أن سحبت جاهدا خطاى من دروب حددتها انطباعات أكاديمية، تلقيتها فى مطلع الشباب، إذ تعلمت فى الخارج، منذ عشرين عاما مضت. كان تعليما قيما بالتأكيد، ولكن كان حتما أن يجيء مصبوغا بالتحيزات الكامنة فى افتراضات نظرية مسبقة معينة". ويعتنق سلسوفورتادو، وهو من أمضى العقول فى هذا الميدان فى أمريكا الجنوبية، نفس الرأى لأنه يختم مقالته عن تدريب علماء الاقتصاد فى البلدان المتخلفة بملحوظة مؤداها : إنه فى البرازيل، نجد عالم الاقتصاد ذا الخلفية المنهجية الصلبة، والفهم الجيد للأصول العلمية العامة، ينحرف نحو البدعة. وسرعان ما يتعلم أن الدروب المطروقة جيدا لن تنفعه. وسيدرك عند ذلك أن الخيال أداة مفيدة عظيمة القوة يحسن به أن يدرسها. وسرعان ما يفقد خوفه من الكتب المقررة. وإذ يشرع فى التفكير، مستقلا، يستعيد ثقته ويقضى على تردده.

إن النظرية الاقتصادية للنمو الرأسمالى، وقد ابتدعتها بلدان مُصّنعة تماما ولأجل ذاتها، فى أوربا وأمريكا الشمالية، لا تدخل فى حسبانها ظروف بلدان كأمريكا اللاتينية. ومن هنا كان إخفاق الصيغ المالية التى أعدها خبراء أجهزة دولية، وانهيار بعض المخططات حسن النية، التى لا يكاد يشعر بمنافعها الشعب المحتاج، لأنها تدخل الطبقات العليا من التركيب الاجتماعى، ولا ينتفع بها سوى المجموعة الحاكمة. والحق أن الرأسمالية الليبرالية لا تحقق النمو بسرعة كافية لشعب له، كما رأينا، واحدة من أسرع نسب الزيادة فى العالم. وتكاد هذه الزيادة تمتص مجموع الزيادة السنوية للإنتاج القومى، وقد قدرت بـ ٤.٦٪ بين ١٩٤٥ و ١٩٥٨، فى القارة بأكملها. ولهذا السبب يقول أوركيدى :

" على الرغم من التوقير الأعمى، بلا تفكير، الذى ما زال الكثيرون ينظرون به إلى السياسة الاقتصادية للمذهب الليبرالى، فإن الحركة الحرة للقوى الاجتماعية والاقتصادية — وهو ما لم يوجد قط، فى صورة صرف — لن يؤدى إلا إلى تفاقم عدم

المساواة البنائية، ويعوق اندماج اقتصاد أمريكا اللاتينية فى اتجاهات الاقتصاد العالمى، وذلك بجعله عيالا عليه فى ذلة، وسيطلق العنان لتوترات اجتماعية لا سبيل لحلها بوسائل سلمية. إن يد آدم سميث الخفية، حتى إذا كانت مفيدة فى يوم من الأيام، عديمة الفاعلية تماما تحت الظروف الراهنة لأمريكا اللاتينية، والعالم المتخلف. وبدلا منها نحتاج إلى اليد الهادية للدولة ونبضها القوى.

ومعنى هذا أن عدم فاعلية المذهب الليبرالى قد أدركها من هم على الشاطئ الآخر للأطلنطى أيضا. ولمواجهة المعتقدات المالية للخبراء الدوليين، يؤيد أغلب علماء الاقتصاد فى أمريكا اللاتينية نظرية اقتصادية يدعونها "البنائية". ويمكن النظر إلى هذا المذهب الجديد وهو يتشكل فى أعداد متتالية من مجلة "ألترى مسترى إيكونوميكو"، وهو أوثق مصدر للفكر الاقتصادى فى أمريكا الجنوبية. ويشرح برذرز، إذ يكتب فى العدد ١١٦ من هذه المجلة، المسألة بقوله :

"إن حجج البنائيين تومئ، بوضوح، إلى نتيجة مؤداها أن الطريقة الوحيدة المرئية لزيادة النمو الاقتصادى فى أمريكا الجنوبية، هى اتخاذ إجراءات تحدث تغيرات جذرية فى التركيب الانتاجى لاقتصادياتها".

مختارات من كتاب "سلسلة اللغة والأدب الإنجليزى"

الجزء الثالث

للدكتور سعد جمال

الطعام للجميع

الطعام للجميع هو المشكلة الحاسمة فى عالم اليوم لعدة أسباب . فالعالم الجائع ليس من المحتمل قط أن يكون عالما يسوده السلام. وليس من الإسراف أن نقول إن القلق فى العالم كثيرا ما يرجع سببه الجذرى إلى عدم الرضاء عن ذلك الجزء من مستوى المعيشة الخاص بالطعام. والأمر كما صاغه لوجرو كلارك هو أن الحضارة الثابتة لن تقوم إلا على أسس من المزرعة والمطبخ.

وإنا لنحسن صنعا بأن نذكر أنفسنا بأننا نستهلك الطعام لثلاثة أسباب . فإن جزءا كبيرا من الطعام الذى نأكله "يجعلنا نستمر فى العيش والعمل" وذلك بإمداد البدن بحرارته وطاقته. وإن له، على وجه الدقة، نفس الوظيفة التى يؤديها الوقود بآلاتنا الحديثة. ومهما يكن من كمال الآلة، فإنها لن تعمل دون وقود (ملائم) بكميات كافية. وقد اتضحت هذه الفكرة للإنسان زمنا طويلا ولكن على نحو غامض. لقد تعود أسلافنا أن يتحدثوا عن ضعف قدرة الإنسان من جراء نقص الطعام. وإذا لم يكن تناول هذا الوقود كافيا لمدة قصيرة، فإن بوسع الجسم أن يستدعى احتياطيا مختزنا عادة فى الأنسجة. ولكن هذه المادة المختزنة، فى نهاية المطاف، تستهلك وينتج عن ذلك المجاعة. ذلك أنه فى صدد أهداف إنتاج الطعام للوقود، فإننا معنيون – على وجه الخصوص – بالمواد الكربوهيدراتية : خبزنا اليومى.

وفى المحل الثانى فإننا نستهلك الطعام من أجل بناء الآلة ذاتها، أى من أجل نمو الجسم. ولهذا الغرض نتطلب، على وجه الخصوص، المادة المعقدة المعروفة باسم البروتينات، بانية العضلات وغيرها من الأنسجة. وقد أصبحنا ندرك، فى السنوات الأخيرة، الدور الهام الذى تلعبه أيضا تلك المواد الأساسية التى ينطبق

عليها مصطلح "فيتامينات". إنها متعددة من حيث التكوين الكيماوى والوظيفة، وليست مطلوبة إلا بكميات ضئيلة، ومع ذلك فإنها أساسية لاقتصاد الجسم، وليس بوسع الجسم ذاته أن يصنعها من مواد خام بسيطة. وعلى هذا النحو ذاته تقريبا، فإن عناصر كيماوية معينة لازمة بكميات صغيرة: الكالسيوم للعظام، ومقادير ضئيلة من اليود للأسنان، ومقادير ضئيلة من الحديد للدم الأحمر الصحى وما إلى ذلك.

وثالثا، فإننا نستهلك الطعام لما قد يمكن تسميته تأثيره النفسى. وفى هذه الأيام فإن فن العيش الكريم، الذى ربما كان أسلافنا متعودين عليه أكثر مما ينبغى، قد كاد ينسى. ولكن من المحتمل أننا جميعا نقدر أن وجبة حسنة التوازن ومقدمة على نحو يتسم بالذوق، حين تؤكل فى جو ممتع، ترضينا أكثر من نفس المزيج من المواد الكابروهيدراتية والبروتينات والفيتامينات حين تؤكل من (كوز) من الصفيح على الأرض. وثمة مثل واضح تقدمه تجربة أجريت فى مستشفى بريطانى. إن مجموعات من الناس قد قدم إليها طعام من الدرجة الأولى - لحم جيد وبطاطس حسنة الطهى ولكن اللحم كان ملونا بالأخضر، والبطاطس بالفُوشين (أحمر ضارب إلى الأرجوانى) وغير ذلك من الألوان الصارخة. وقد تأثرت موضوعات التجربة نفسيا إلى الحد الذى جعلها تمرض، بعد الوجبة الخالية من الضرر تماما.

وعلى المدى الطويل فإن الوجبة الرتيبة - حتى إذا كانت كافية - لن تحتفظ بالضرورة بالحيوية الكاملة للفرد أو الأمة - مهما تكن مرضية، أثناء الشدائد كما فى وقت الحرب. إن الرأى الواسع الانتشار والقائل بأن كثيرا من الناس يعيشون على وجبة بالغة الرتابة ويميلون إليها - ويتجه تفكير المرء إلى الأرز المغلى، والمتبل أحيانا بفخذ خنزير صغير سمين، وشاى الصينيين غير المركز - رأى بعيد عن الصدق. فكل الشعوب، إذا أتيحت لها الفرصة والوسائل، تتحول إلى وجبة متنوعة. وكثيرا ما اعتقدت أن خير نصيحة عن الموضوع هى التى قدمتها ممثلة الملهاة الموسيقية الإنجليزية مارى لويد فى أغنيتها القديمة : "إن قليلا مما تميل إليه يفيدك".

من كتاب ل. ددلى ستامب، عالمنا النامى.

مصادر الطاقة

إن مصدر القوة أو الطاقة أساسى لكل حياة إنسانية. وبين الشعوب البدائية فإن نار الطهو تتضمن نوعا من الوَقود. وباستثناء المناطق المدارية، فإننا نحتاج أيضا إلى نوع من الوَقُود من أجل تدفئة البيت. إن الكير البدائى لصهر الحديد يتطلب وقودا؛ وفى مرحلة أكثر تقدما على نحو طفيف، فإن الطاحونة الهوائية والطاحونة المائية تدخلان فى الاقتصاد. إن التقدم من التخلف إلى النمو فى الأمة يعد أحيانا مرادفا تقريبا للتصنيع، ويتضمن نقلة من العمل اليدوى إلى استخدام الطاقة على نطاق واسع.

وفى المجتمعات البدائية فإن أشيع أنواع الوَقُود هو الخشب، إما مستهلكا من حيث هو كذلك أو محولا إلى فحم نباتى. وعلى وجه الخصوص، حيث تندر سائر أنواع الوقود، فقد يظل الخشب مصدرا هاما للطاقة حتى فى المجتمعات المتقدمة — كما تشهد القاطرات حارقة الخشب فى كثير من السكك الحديدية، والسفن البخارية حارقة الخشب. لقد أقامت البرازيل صناعة حديثة للحديد والصلب، دون أن تستخدم فى مونلفيد شيئا سوى الفحم النباتى المصنوع من الخشب. وفى تلك الحالة فإن مليون أكر من الأرض قد ادُخرت لإنتاج الوَقود الذى نحتاج إليه وهذا دليل على المطالب الكبيرة التى تقع على الأرض حيث تعتمد الصناعة الحديثة على الخشب كمصدر للطاقة. وفى أغلب البلدان الكبيرة المنتجة للخشب، تُستخدم على نطاق واسع نفايات مصانع نشر الخشب على حين أن التخلص من النشارة، وذلك بحرقها كمادة من النفايات فى مصنع نشر الخشب، منظر مألوف فى كندا. وتُبذل بعض جهود هناك وفى غيرها لاستخدامها. وبالمثل فإن وقود الخضروات نتاج ثانوى فى مصانع قصب السكر. وفى ظروف خاصة، فإن من الممكن أن تُستخدم على نطاق واسع أنواع أخرى من الوَقود ذات أصل شبيه بالخمر كالكحول الصناعى المستخرج من البطاطس وزيوت معينة.

وتكاد الهند وباكستان أن تنفردا باستخدامها على نطاق بالغ الاتساع

لكعكات مصنوعة يدويا مجففة بالشمس من روث البقر كوَقود رئيسى فى الطهو المنزلى. كثيرا ما استنكر الفقدان الجدى للروث المحتوى على مادة النيتروجين القيم. ويقدر هذا المصدر للطاقة فى الهند وحدها بما يعادل ٤٠ مليون طنا من الفحم فى السنة، أو ٣٢٪ من مجموع وقود الهند، فى مقابل ٣٤٪ من الخشب و ٢٨٪ من الفحم و٦٪ من الزيت والكهرباء المائية.

وهذه المصادر القابلة للتجديد لأنواع وقود الخضراوات والمصادر الحيوانية هى – فى مجموعها – ذات أهمية لا تذكر بالمقارنة بالأنواع الثلاثة الكبيرة من الوقود المعدنى : الفحم ، وزيت المناجم أو البترول، والغاز الطبيعى. وثمة نقاط عديدة ينبغى تأكيدها وتشيع بين كل أنواع الوقود المعدنى. فأولا، نجد أن توزيعها فى صخور قشرة الأرض نتيجة للأحوال التى سادت فى الفترات الجيولوجية الماضية، منذ عدة سنوات مضت عادة، ولا صلة له بالأحوال الراهنة على سطح الأرض.

وعلى ذلك فإن أجزاء العالم التى لا سبيل لبلوغها بسبب الأوضاع الراهنة، على قدر ما يتصل الأمر بالاعتماد على الزراعة، قد تكون – وكثيرا ما تكون – غنية بمخزونها من المواد المعدنية. وثانيا، فإن أنواع الوقود المعدنى مصادر غير قابلة للتجديد، ويُحصل عليها من طريق نظام اقتصادى قائم على الأخذدون التعويض. وما إن يستهلك المخزون الموجود، حتى لا يعود هناك مزيد من الكميات أو التجديد. وتعين طريق الاستكشاف الحديثة على العثور على مخزونات أخفتها الطبيعة، ولكن المصادر القابلة للتجديد بعيدة عن أن تكون بلا حدود. وثالثا، فإن كميات البترول – والزيت خاصة – كثيرا ما تكون بعيدة عن المناطق التى يُحتاج فيها إلى الوقود، مما يثير عدة قضايا عن النقل ذات طبيعة على درجة عالية من التخصص. ورابعا ، فإن البلدان ذات المخزون الكبير كثيرا ما تكون فقيرة فى سائر الموارد. والحق أنها تشتمل، فى كثير من الحالات، على بلدان "متخلفة" على حين أن الأمم الصناعية الكبيرة هى المتطلعة دائما إلى هذه الموارد للطاقة .

من كتاب ل. ددلى ستامب ، عالمنا النامى.

الحديد

عرف الإنسان الحديد منذ حوالى ستة آلاف سنة خلت . غير أنه أثناء تلك الفترة الباكرة، لم يكن يحصل عليه من الأرض كما يفعل الآن. ومن الغريب أنه كان يجيئ من السماء. إن الحديد لا يوجد قط بحالته الأصلية، كما هو الشأن مع النحاس الأحمر وبضع مواد أخرى. بيد أنه عندما يتمكن شهاب من أن يبقى بعد سقوطه السريع عبر الغلاف الجوى لأرضنا، ويقبل متحطما على شكل بقايا شهاب، يتبين أنه مكون من مادة حجرية مختلطة عادة بالحديد أو سبائك من الحديد والنيكل وقلما تكون بقايا الشهب مصنوعة من المعدن فقط.

وجد الإنسان البدائى أن الحديد الذى يأتيه على هذا النحو الغريب يمكن أن يطرق ويشكل، كما كان متعودا على صناعة الذهب والفضة والنحاس الأحمر. بيد أن الحديد كان أصلب من أى من هذه المواد وكان موضع تقدير عظيم لأنه شديد الندرة. وكان يلوح أيضا أنه هبة من السماء. والحق أنه كان يدعى "المعدن القادم من السماء".

وقبل أن تعرف شعوب كثيرة كيف تصهر الحديد من معادنه الخام بفترة طويلة، كانت تصنع أدوات من حديد بقايا الشهب. وكان هذا المعدن من النفاسة بحيث كانت تصنع منه الجواهر منذ أزمنة بالغة القدم. وقد عثر على حبات من الحديد يرجع تاريخها إلى سنة ٤٠٠٠ ق.م. فى مقبرة بمصر. ومنذ زمن طويل فى روما، كانت خواتم الزفاف تصنع منه، وكذلك كُشف الغطاء عن نصل حديدى عاش مدة ٥٠٠٠ سنة.

وفى فترة تالية، عندما فتح الإسبان أمريكا الجنوبية، وجدوا أن سكانها يستخدمون حديد الشهب. وقد استخدمه الإسكيمو حتى عام ١٧٠٠ . والطريقة التى نعرف بها أن مواد معينة مصنوعة من حديد الشهب هى أن التحليل يبين أنها تشتمل على ما يصل إلى ٨٪ من النيكل، بينما الحديد الذى صنعه الإنسان والمصهور من الخام الموجود على الأرض لا يشتمل قط على مثل هذه الكميات من النيكل.

ولا يعرف أحد – على وجه الدقة – متى أو أين أو كيف صهر الحديد لأول مرة. وعندما تعلم الإنسان، لأول مرة، كيف يستخرج الحديد من معادنه الخام (وهى أساسا، كما نعلم، مركب من الحديد والأوكسجين) كان هذا الاكتشاف من الأهمية إلى الحد الذى يقف معه إلى جوار قدح النار وابتكار العجلة بوصفها واحدة من علامات الطريق الكبرى على درب التقدم الإنسانى.

إن معرفة الطريقة التى يُصهر بها الحديد قد منحت الإنسان البدائى كمية من المعدن أغنى مما كان يملكه من قبل، وكان أصلب معدن عرفه فى حياته. وتدريجيا تعلم كيف يصنع منه أسلحة وأدوات. ومن المعتقد أن الصناعة الباكرة للحديد قد بدأت فى بعض أنحاء العالم منذ حوالى ٣٠٠٠ سنة مضت. وسبب هذا الاعتقاد أن الجيوش المصرية، فى ذلك الوقت، كانت تملك من الأسلحة الحديدية أكثر مما يمكن صناعته من حديد الشهب النادر نسبيا.

ولما كان نافعا إلى هذا الحد، ومعادنه الخام موزعة على نطاق واسع، فقد بدأ الناس يستخدمون الحديد على نحو متزايد. وخطت الحضارة خطوة عملاقة من العصر البرونزى إلى العصر الحديدى الذى بدأ حوالى عام ١٤٠٠ ق.م. رغم أن هذا التاريخ يتنوع بعض الشئ حسب البلد المعين الذى نتحدث عنه. وقد طرد الحديد البرونز كما أنه فى العصر الحديث قد حل الصلب – وهو شكل من أشكال الحديد – محل "أبيه" " الحديد، إلى حد كبير. وقد اتضح أن الحديد أفضل من البرونز فى الأشياء التى من نوع الدروع والمركبات والسيوف والأدوات وغير ذلك من أشياء كثيرة كثيرة.

من كتاب إلزورث نيوكوم، المعادن المعجزة

الإنسان يعيد صنع عالمه

إن نشأة الإنسان من صلب أسلافه الشبيهين بالقردة قد اعتمدت على قدرته على صناعة الأدوات واستخدامها. وكانت الأدوات الأولى (أشياء) طبيعية كالعصى والأحجار، وعمليات طبيعية كالنار. وقد استخدم الإنسان النار أول ما

استخدمها فى طهو طعامه. وفيما بعد، فإن زيادة تحكمه فى النار وقدرته على الوصول إلى درجات حرارة أعلى قد مكناه من أن يصنع الفخار والزجاج وأن يصهر المعادن الخام ويصنع المعادن.

كان ثانى تقدم كبير للإنسان هو الزراعة – واكتشاف أن النباتات الصالحة للأكل يمكن زراعتها وتحسينها، وأن الحيوانات يمكن استئناسها. وقد جعلت الزراعة توفير الطعام أكثر ثباتا، ومن ثم خلقت شروطا مستقرة للتقدم الاجتماعى. وعندما حان الوقت لتخزين فائض الطعام وتقسيمه، غدا من اللازم اختراع الهندسة. وهكذا شجعت الزراعة الإنسان على استخدام أداة حديثة هى أداة الفكر واللغة.

وهكذا فإنه على بعض الأنحاء، كانت الزراعة هى الخطوة الرئيسية لخلق مجتمع متحضر. وجعلت من الممكن إيجاد سكان أكبر عددا، وأفضت إلى نمو التنظيم الاجتماعى والمدن والدول. وقد زاد هذا من الطلب على الملابس والبيوت وأوانى الطعام وغير ذلك من السلع – وهكذا شجعت الصناعة. غير أنه فى أغلب فترات التاريخ كان يسد هذه الحاجات دائما عمالٌ يؤدون كل شئ يدويا. وكان مما يخالف العادة أن يكون ثمة أى شكل من الإنتاج الجماعى الذى يستخدم الآلات. ومهما يكن من أمر، فإن الرومان قد طوروا بعض أساليب من هذا النوع واستخدموا عجلات مائية فى طحن الذرة وإعداد خام المعادن للصهر.

وقد حدث التقدم الكبير التالى فى القرن الثامن عشر، عندما اخترع البشر آلات حلت محل العمال اليدويين فى العمليات الدقيقة التى من نوع الغزل. وقد زادت سرعة الميكنة الصناعية فضلا عن سرعة الإنتاج زيادة هائلة. واقترن هذا بزيادة أخرى كبيرة فى السكان (مازالت مستمرة) وأفضت إلى طلب أكبر على السلع والطعام.

لقد أثارت ميكنة الصناعة مشكلات فنية جديدة، لا يمكن حل الكثير منها إلا من طريق العلم البحت. وقد شجع النمو الصناعى على دراسة خصائص

المواد. وفى شرحهم لهذه الخصائص، عمقّ البشر من فهمهم للكيمياء. كان المزيد من الصناعة يعنى مزيدا من الطلب على (الطاقة)، مما عجل بنمو علم الطبيعة.

إن نمو سكان كبيرى العدد من عمال المصانع فى مدن أوربا الصناعية قد شجع الصناعة فى الداخل، وزاد من استيراد الأطعمة من الخارج. وقد أفضى الطلب المتزايد على الطعام بالبشر إلى حرث برارى أمريكا الشمالية وبذرها بالقمح. وعندما بلغت الزراعة هذا المدى، كان من الطبيعى أن تشجع على ابتكار أدوات جديدة. فعلى سبيل المثال، ابتكرت الشركة الأمريكية المسماة "سيراس هول ماكورميك" الحاصدة الآلية (التى يجرها حصان) وغدت الحاصدة الآلية بدورها أكثر فاعلية مع ابتكار محرك الاحتراق الداخلى. وفى ١٨٤٧ أقام ماكورميك مصانعه فى شيكاغو (وكانت وقتئذ بلدة يبلغ عدد سكانها ٣٠ ألفا) ولكنها سرعان ما غدت مركزا لتجارة القمح واللحوم. وبعد ذلك بقرن، زاد عدد سكانها حتى بلغ ثلاثة ملايين وحلت الجرارات كلية "محل الجياد فى الولايات المتحدة.

وفى عين الوقت، فإن نمو مدن كبيرة فى أمريكا الشمالية وأوربا والحاجة إلى تخزين فائض الطعام أديا إلى طرق جديدة للمحافظة على الطعام كالتجفيف والتعليب والتبريد.

إن التحسينات التى جلبتها تكنولوجيا القرن العشرين إلى حياتنا اليومية – كالإنتاج المتزايد للطعام والسلع، والنقل والمواصلات المُحسنة، والصحة الأفضل، والمعايير التربوية الأعلى – كلها قد أوجدت طلبا على تحسن أكبر. وهذا بدوره قد أفضى إلى جهد كبير من أجل فتح آفاق جديدة فى العلم البحت. وعندما يغدو البشر مهتمين بالمعرفة لأجل ذاتها، يجدون أن حياتهم العقلية تغتنى قدر ما تغتنى حياتهم البدنية.

ومن المشاكل التى كرس لها العلم قدرا كبيرا من الاهتمام مشكلة العثور على أشكال جديدة من الطاقة. إننا لا نستطيع أن نعتمد إلى الأبد على احتياطينا من البترول والقمح. وقد أدت هذه الحقيقة إلى محاولة تفجير مصادر الطاقة فى المادة

ذاتها – من طريق الانشطار والاندماج. والطاقة المستمدة من الانشطار قد غدت حقيقة بالفعل، ولم يعد بعيدا الزمن الذى نتمكن فيه من إدماج ذرات الديوتريوم. وحين نفعل ذلك، فقد نتمكن من تحويل الطاقة المطلق سراحها مباشرة إلى تيار كهربى، دون استخدام نظام للتسخين ومولد.

والخلاصة : إن التكنولوجيا تستحث العلم، والعلم يعمل كحافز للتكنولوجيا، والتقدم الاجتماعى يعتمد على كلٍ من التكنولوجيا والعلم، ولكن كليهما يعتمد أيضا على رغبة الإنسان الجذرية فى أن يعيش حياة أغنى وأكثر امتلاءً بدنيا وعقليا.

من التكنولوجيا : الإنسان يعيد صنع عالمه

الجريمة والجناح

من بين السلسلة الكبيرة من المشكلات التى يعرفها علماء الاجتماع ثمة مشكلتان – الجريمة والجناح، والعلاقات الصناعية – فُحصتا بدقة غير معهودة. وإن البحث الذى تم فى هذه الميادين ليكشف على نحو بالغ الوضوح عن كل من صعوبات وإمكانات علم الاجتماع كعلم تطبيقى. ربما كانت الجريمة والجناح قد جذبتا من الاهتمام العام أكثر مما جذبته أى مشكلة أخرى فى البلدان الصناعية فى السنوات الأخيرة، وذلك جزئيا بسبب الزيادة المستمرة فى حدوثها، وجزئيا لأن مشكلات أخرى (كالفقر) قد تضاءلت من حيث الأهمية. وإن فحص منجزات البحث الاجتماعى فى هذا المجال ليعين عليه، إلى حد كبير، عمل باربارا وتون الذى يقدم مراجعة وتحليلا بالغى الشمول للأعمال الحديثة. إن وتون تختار واحدا وعشرين فحصا رئيسيا للدراسة، وتجد أنها تشير إلى إثنى عشر عاملا مختلفا بوصفها ترتبط، فيما يحتمل، بالإجرام أو الجناح (١) حجم أسرة الجانح (٢) وجود مجرمين آخرين فى الأسرة (٣) العضوية فى نواد (٤) التردد على الكنيسة (٥) سجل العمالة (٦) المركز الاجتماعى (٧) الفقر (٨) عمل الأم خارج نطاق البيت (٩) الهرب من المدرسة (١٠) البيوت المحطمة (١١) الصحة (١٢) التحصيل العلمى.

وتبين أنه ليس فى هذه العوامل ما يمكن النظر إليه على أنه أسباب، بأى معنى دقيق للكلمة، وتنتهى إلى نتيجة عامة مؤداها أن "هذه المجموعة من الدراسات، وإن تكن تختار من أجل مزاياها المنهجية، لا تنتج إلا أكثر ضروب التعميم هزالا ودعاماتٍ موضع شك". وثمة آراء مشابهة قد عبر عنها فاحصون آخرون، وعلى هذا فإن جون ماك يلاحظ أن "مجموع العوامل الممكنة التى قد تكون متصلة، على نحو خاص، بالجناح لا يحد منها إلا صبر الفاحص وعدد المناهج الموجودة والمرضى عنها من جانب المحترفين فى وقت الفحص. ومن المقبول الآن عامةً أن كل ما تستطيع هذه المقارنات إقراره هو واقعة التراسل، والحقيقة الماثلة فى أن الجناح كثيرا ما يكون مقرونا بنظام منزلى ناقص وعدم استقرار مزاجى وعجز ذهنى كالتخلف والبلادة وما إلى ذلك".

ومن المعتقد الآن عامة أن المساهمة الإيجابية الرئيسية للبحث فى هذا الميدان هى الإبانة عن أن كثيرا من التفسيرات الشائعة للجريمة والجناح غير قابلة لأن يذاد عنها. أو كما تلاحظ باربارا وتون :

"حتى الآن كان الأثر الرئيسى للفحوص الدقيقة لمسائل علم النفس المرضى هو القضاء على قابلية كل الأساطير الشائعة، حقا، للتصديق. فالبراهين الراسخة على أن عدم التدين، أو الافتقار إلى الاهتمام بأندية الأولاد، أو الحياة فى قذارة أسرة تمثل مشكلة، أو غياب الأم فى عملها، لها الآثار المفسدة التى يقال إنها لها، أو أن الابن الأصغر يقبل على مستقبل من الجريمة، أو أن انحرافات الشباب راجعة إلى "غلطة الآباء"، أو أن الأسر – المشكلة تكرر ذاتها جيلا بعد جيل – إن البراهين الراسخة على رأيٍ من هذه الآراء تنقصنا على نحو جلى، وأى برهان يمكن العثور عليه يتحطم عند فحصه على نحو أوثق".

من كتاب ت.ب. بوتومور، علم الاجتماع

ميدان علم الإنسان

إن مساهمة رائدة فى الدرس العلمى قد قام بها علماء الإنسان الذين جعلهم

اهتمامهم بالحياة البدائية على اتصال مباشر بالشعوب فى كل أنحاء العالم. لقد كان علم الإنسان أول نسق (علم) اجتماعى ينظر إلى البشرية ككل، ويعنى بما هو عام أكثر من عنايته بما هو خاص فى الشئون الإنسانية. وقد أثبتت المفاهيم الأنثروبولوجية التعميمية عن الثقافة والتأقلم مع ثقافة أجنبية أنها منبهة للدارسين فى ميادين أخرى، وأن كلية الخبرة الإنسانية لتنبثق - بحيوية خاصة - فى الدراسات الأنثروبولوجية . ورغم أن قسماً كبيرا من العمل الأنثروبولوجى محلىٌ وإقليمى أساسا من حيث اهتماماته، فإن مداه الكلى ينعكس على عدد من الأعمال التعميمية تتخذ موضوعا لها كل البشرية. كذلك نجد أن علم الإنسان فى السنوات الأخيرة قد تشرب ونمىّ أعمالا فى ميدان الدين وعلم اللغويات معنية بدراسة ضروب التوحد والتنوع على أساس عالمى النطاق. ورغم أن قسما كبيرا من الأعمال السابقة فى هذه الميادين قد أكد وجود اختلافات تاريخية أكثر مما أكد وجود تعميمات عن البشرية ككل، فقد أدى إلى تراكم كثير من الأبحاث الجذرية التى ما زال يستخدمها دارسون يتخذون الآن موقفا أكثر تعاطفا مع العقائد والثقافات الأجنبية.

كذلك نجد أن خبرة الأوربيين فى حكم شعوب آسيا، وقارتى أمريكا وأفريقيا، قد أثارت أيضا اهتماما بمقارنة الثقافات المختلفة، مما كان له آثار مهمة فى الدرس العلمى. ورغم أن أغلب الأوربيين - فى البداية - كانوا ينظرون إلى هذه الشعوب على أنها موضوعات للتأثير أكثر مما كانوا ينظرون إليها على أنها موضوعات للدرس، بينت التجربة فيما بعد أن ثقافاتها ينبغى أن تفهم على أساس مصطلحها الخاص، إذا أريد لعملية التكيف والتأقلم مع ثقافة أجنبية أن تستوعب على نحو كفء. إن دراسة لغات شعوب آسيا وأمريكا اللاتينية وأفريقيا ومؤسساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية قد غدت الآن من الاهتمامات الرئيسية للأمم الأكثر تقدما. والتعليم العالى - بل التعليم الثانوى إلى حد ما - قد تأثر بهذا الاهتمام. وأنشئت عدة منظمات للأبحاث كى تدرس المؤسسات التقليدية

لهذه الشعوب والمشكلات التى تواجهها فى عملية التكيف مع الأوضاع الحديثة.

من كتاب أ.بلاك، ديناميات التعصير

العملية التربوية

التربية والتعليم عملية مألوفة جدا، وقد لوحظت مدة طويلة. وعلى السطح تلوح عملية بسيطة. وليس فيها إلا القليل من لغز البرق أو الانشطار الذرى أو جراحة القلب. أضف إلى ذلك أنها عملية قد قام بها – فى بعض الأوقات – أناس أقرب إلى أن يكونوا عاديين. من الحق أن بعض هؤلاء الناس الأقرب إلى أن يكونوا عاديين ربما يكونون قد حققوا نتائج بعيدة عن الامتياز. بيد أنهم لم ينتجوا كوارث. وليس بوسعنا أن نعلن أن الأفكار التربوية – فى مجموعها – تجاوز مدى الهواة. ولا نستطيع أن نقول إننا نجد هنا عملية هى من التعقيد والدقة والخطر إلى الحد الذى لا يسع معه الشخص العادى أن يأمل فى فهمها أو التحكم فيها. ولا يسعنا أن نحتج بأن المتخصص هو الشخص الوحيد الذى يستطيع أن يتوصل إلى نتائج صحيحة عن طبيعة العملية التربوية.

ودون أن نتجاهل لحظةً الطبيعة المألوفة والمنطقية للتربية والتعليم، ينبغى أن ندرك – على أية حال – أنها من أكثر الميادين تعرضا لأن يضل المرء فيها الطريق والتى يتخللها سوء الفهم. أضف إلى ذلك أن هذه الضروب من سوء الفهم لا توجد فقط بين غير المتخصصين وبين الناس الذين لم يوجهوا للموضوع إلا تفكيرا عابرا. وإنما توجد أيضا بين الناس الذين تعودوا منذ زمن طويل على المشكلات التربوية ودرسوا تلك المشكلات دراسة معتدلة.

ولكى نصور الأرضية الخداعة التى نخطو عليها عندما ندرس عملية التربيةوالتعليم المألوفة جدا، لنفترض أن امرأً قد بين أن الأشخاص الذين حصلوا على تعليم أكبر يكسبون أكثر من الناس الأقل تعليما. وفى مواجهة هذه الوقائع يلوح أن أكثر الأشياء طبيعية فى العالم – بين المربين وغير المتخصصين على السواء – هو أن نفترض أن مزيداً من التعليم يفضى إلى قدرة أكبر على الكسب. ومع هذا فإن

هذه النتيجة ليست مبررة بحال من الأحوال. إنها ليست إلا واحدة من عدة نتائج ممكنة يمكن استخلاصها من الوقائع.

من المحتمل جدا أن يكون الذين حصّلوا مزيدا من التعليم حسنى الحظ بما يجعلهم يملكون قدرة أكبر ومالا أكبر ورائهم فى المحل الأول. ومن المحتمل - بالإضافة إلى ذلك - أن تكون هذه المزايا من القدرة الأكبر والدعم المالى الأكبر قد أدت إلى أرباح أكبر على أية حال. وإلى أن نتمكن من التخلص من هذا الفرض الثانى، لاينبغى أن نسلم بأن التربية والتعليم تؤديان إلى أرباح أكبر.

وليس المربون هم الأشخاص الوحيدون الذين يجمل بهم أن يحترسوا من مزلق التفكير القائم على الأمانى. إنه مزلق يصيب بوبائه الدارسين فى عدة ميادين. بيد أنه خطر، بوجه خاص، على من يحاولون أن يفهموا طبيعة التربية والتعليم.

ينبغى أن يكون لدى المربى المحترف إيمان ملحوظ بالعملية التربوية فهو منغمس فى هذه العملية انغماسا وثيقا. ولابد له من أن يأمل ويؤمن بأنها سوف تنجز أموراً عظيمة. وإن دافعه وحافزه ليعتمدان - إلى حد كبير - على إيمان حار ومتحمس بأن التعليم درب مهم إلى تحسين حال الإنسانية. وكثيرا ما يكون التدريس عملية دافئة وجدانية متحمسة من هذا النوع. إنه يدعو إلى التفانى والالتزام بدرب معين للفعل. ومن الممكن لموقف الحكم المعلق - ذلك الموقف البارد التحليلى - أن يحول بين المدرس وتنبيه الدارسين وأن يؤدى إلى استجابة هزيلة.

إن هذه المعتقدات والالتزامات الوجدانية التى قد تكون لازمة فى ممارسة التعليم عقبات واضحة أمام الدرس الحريص والدقيق للتربية والتعليم. ولا يجمل بالمشاعر الحماسية أو الآمال الدافئة أن تؤثر فى قراراتنا عما هو كذلك. فإيماننا بالتربية والتعليم، مثلا، يشجعنا على الاعتقاد بأن من شأن التعليم أن يمكن الإنسان من كسب مال أكثر. بيد أن هذا الاعتقاد ينبغى أن ينحى جانباً عندما نحاول الوصول إلى نتيجة عاقلة حول هذه المشكلة أو أى مشكلة أخرى. ولنأخذ

مثلا آخر. هب أننا أثناء رحلة طويلة وصلنا إلى جسر يبدو مهددا بالخطر. إن مشكلتنا هى أن نقرر ما إذا كان الجسر آمنا أو لم يكن. والآن فإننا فى اتخاذنا ذلك القرار، لا يجب أن نكون متأثرين برغبتنا فى عبور الجسر. وينبغى ان نتخذ قرارنا على أساس من القياس العاقل والمنطق البارد. فالقرار القائم على آمال ورغبات وتخمينات يمكن أن يفضى إلى كارثة.

من كتاب ج.م. ستفنز، علم النفس التربوى

علم النفس : حدوده فى الوقت الحاضر

إن لعلم النفس التربوى كل حدود العلم. ولسوء الحظ، فإن له كثيرا من الحدود الخاصة به، والتى لا تشوب بعض العلوم الأخرى. إن علم النفس ليس، بعد، علما متكاملا بدرجة عالية. وكمثل غيره من العلوم، فإنه يملك عددا كبيرا من الوقائع. بيد أنه، على النقيض من كثير من العلوم الأقدم عهدا، لم يتمكن من أن يحقق التكامل بين هذا الحشد من الوقائع على شكل أى نموذج منسوج نسجا محكما.

إن لكل علم هذين الجانبين . فمن ناحية، يملك عددا كبيرا من الوقائع الفردية. ومن ناحية أخرى يملك عددا صغيرا نسبيا من الأصول توصف بها هذه الوقائع. وفى الموقف المثالى، فإن كثيرا من الوقائع – بقدر الإمكان – توصف على ضوء أصغر عدد ممكن من الأصول.

إن الموقف المثالى المذكور أعلاه إنما تتناوله بعض العلوم الأقدم عهدا كالطبيعة أو الفلك. ولنراجع المثال الكلاسيكى. إن وضع الكواكب يراقب فى عدة ليالٍ مختلفة. وكل ملحوظة من هذه الملاحظات، بمعنى من المعانى، واقعة. ومن شأن الملاحظات الكلية أن تنضاف إلى عدد كبير من الوقائع. ومنذ وقت بالغ القدم، رأى الحكماء أن الأوضاع المتنوعة لأى كوكب يمكن وصفها من طريق تقرير أو معادلة أو قانون واحد. وهذه راحة كبرى فضلا عن كونها إنجازا كبيرا . فبدلا من أن تكون لدينا عدة أمور معينة نتذكرها، لا حاجة بنا إلا إلى تذكر تقرير

واحد عام. إن هذا أشبه بتذكر قاعدة بسيطة بدلا من استظهار جدول مواعيد السكة الحديد.

بديهى أن هذا مثل بالغ البساطة للتعميم فى العلم. ولو لم نمض إلى ما هو أبعد من هذا، لكانت لدينا صيغة واحدة لكوكب واحد، ولكانت لدينا صيغة أخرى لوصف الأوضاع المتنوعة لكوكب آخر. والخطوة التالية هى أن نجد صيغة أو مبدأ واحدا يمكن استخدامه فى وصف أوضاع كل الكواكب، وبذلك نختزل عدد الأصول التى نحتاج إليها فى وصف كل الوقائع. وتاريخيا – نجد أن هذه الخطوة الثانية قد تحققت وتلتها مأثرة كبرى لامعة هى الإبانة عن أن صيغة واحدة خليقة أن تصف لا أوضاع الكواكب فحسب، وإنما أيضا الظواهر التى لا صلة بينها ظاهريا مثل عمل المد وسلوك الأجسام الساقطة.

أكدنا ملائمة التعميمات البسيطة التى تعفينا من ضرورة تذكر حشد كبير من الوقائع المفصلة. وبديهى أن ملائمة هذه التعميمات ليست ميزتها الوحيدة، فهى أيضا تشبع جوعا عقليا. إن أغلب الناس يحصلون على رضاء عظيم من إدراكهم أن كثيرا من الأشياء المتباينة ظاهريا يمكن أن ترتد إلى نفس المبدأ العام. وهم يستشعرون نشوة هادئة من إطلاق مثل هذه التعميمات بأنفسهم. فعلى سبيل المثال قد ينتهى المرء إلى أن "التعليم لا يعدو أن يكون شكلا آخر من أشكال فن البيع". لقد رد هذين النشاطين المنفصلين ظاهريا إلى نمط واحد من النشاط. والوصول إلى هذا التعميم يجعله يشعر بالرضا.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه النقطة لا صلة لها بحجتنا الرئيسية ولن ندفع بها إلى أبعد مما ينبغى. إن همنا الأكبر هو أن نبين أن التعميمات القابلة للتبرير ذات ملائمة كبرى وأن العلم يغدو أكثر فائدة عندما يجمع مزيدا ومزيدا من المعلومات تحت أصول أقل فأقل.

وعندما نطبق هذا الاختبار على علم النفس نجد أنه بالغ الثراء بالوقائع الفردية. وتُقرر هذه الوقائع فى أبحاث تتدفق بمعدل حوالى خمسة آلاف فى السنة.

ومهما يكن من أمر، فإن علم النفس – على الجانب المقابل من العملة – أقل كفاية. وللتعبير عن هذه الوقائع الكثيرة، يتطلب علم النفس عددا كبيرا نسبيا من الوقائع. وحتى الآن، لم يشهد علم النفس رجلا من طبقة نيوتن – أو على الأقل رجلا يعترف به سائر علماء النفس على أنه نيوتن – كي يحقق التكامل بين العدد الكبير من الوقائع الموجودة تحت أصول عامة قليلة نسبيا.

من كتاب ج.س.ستفنز، علم النفس التربوى

نيوتن والتفاحة

ما الذى فعله نيوتن على وجه الدقة؟ لا ريب فى أن كثيرين منكم قد سمعوا بالقصة المشهورة عن نيوتن والتفاحة. وهى – كما يرويها بعض الناس – أقرب أن تكون قصة حمقاء، ومن المحقق أنها ليست صادقة. لقد كان نيوتن، فيما يقال لنا، راقدا على العشب فى بستان، عندما رأى تفاحة تسقط من شجرة. وعلى الفور سأل نفسه : "لماذا سقطت التفاحة؟" وقدم الإجابة : "لأنها قد انجذبت نحو الأرض بقوة الجاذبية". والآن فإنه لمن المشكوك فيه ما إذا كان رجل مشغول نشط مثل نيوتن يقضى قسما كبيرا من وقته راقدا على ظهره فى البساتين. وحتى إذا فعل، فإنه ما كان ليسأل نفسه أسئلة يعرف الناس الإجابة عليها سلفا. أما أن الأرض كانت تمارس "سحبا" أو "قوة جاذبة" فذاك ما كان مفهوما، ولم تكن "الجاذبية" إلا اسما آخر له.

إن الفكرة التى دخلت فعلا عقل نيوتن، سواء فى البستان الشهير أو فى مكان آخر، هى أن القوة المسماة بالجاذبية – التى كانت تجعل الأشياء تسقط نحو الأرض عند إسقاطها – قد تمتد مئات الألوف من الأميال، وراء سطح الأرض. أفلا يكون من المحتمل، على سبيل المثال، أن الأرض "تجذب" القمر نحوها على نفس النحو الذى تشد به التفاحات والأحجار والموائدوالكراسى والبيوت والحيوانات والبشر وكل الأشياء الأخرى التى على سطحها؟ أى فكرة مثيرة! ولكن أيمكن إثباتها؟ وإذا كانت صادقة، فلم لا يندفع القمر أقرب فأقرب إلى الأرض، يزيد من معدل

سقوطه كل ثانية، تماما كالأوزان التى يظن أن جاليليو قد أسقطها من برج بيزا المائل؟

وجه نيوتن مخه الرياضى الكبير إلى العمل. وفى نهاية المطاف وجد الجواب. كانت أفكاره تجرى على نحو قريب من هذا : "هب أنه فى وقت من الأوقات قد تلقى القمر دفعة جعلته يبدأ فى الحركة عبر المكان. لئن دُفع أى شئ، لبدأ يتحرك فى خط مستقيم، يتبع اتجاه الدفعة، واستمر يتحرك فى نفس الخط المستقيم إلى أن يدفعه أو يجذبه خارجا عن الخط المستقيم". وهذا "الشئ" ، كما بين نيوتن، هو جاذبية الأرض أو قوة الجاذبية. وعلى هذا فإن القمر، وإن يكن قد ظل بعيدا عن الأرض، كان من الناحية الفعلية "يسقط" طوال الوقت، ويمكن قياس معدل "سقوطه" بنفس الدقة التى يقاس بها معدل سقوط حجر.

ما الذى فعله نيوتن؟ لقد أثبت أن القوانين السليمة التى تحكم حركات الأشياء على سطح الأرض تحكم أيضا حركات ما يدعى بالأجرام السماوية. والحق أن القمر يدور حول الأرض لنفس السبب الذى يجعل حجرا يسقط نحو الأرض. وكمثل الحجر، فإنه يقع تحت تأثير جاذبية الأرض. والأرض بدورها واقعة تحت تأثير جاذبية الشمس، ومن هنا كانت تدور أيضا – بطاعة – حول الجرم الأكبر. ونفس الشئ ينطبق على سائر الكواكب. وقد وجدت قوة الجاذبية هذه فى كل مكان، فى كل أرجاء الكون. فكل من الأجرام السماوية يجذب وينجذب إلى كل الأجرام الأخرى بقوة تتوقف على الحجم والمسافة. وهذا الترتيب المعقد بأكمله يمكن أن يحسبه، على وجه الدقة، عالم الرياضة، بحيث إنه إذا وجد كوكبا "يميل" بعيدا عن طريقه الطبيعى، أمكنه أن يقول دون شك إنه منجذب بفعل جرم سماوى آخر ذى حجم محدد ووضع معروف، حتى ولو لم يكن ذلك الجرم قد رؤى قط حتى خلال أقوى المراقب.

وجد نيوتن نظاما جديدا فى الكون : توافق كان رياضيا بدلا من أن يكون موسيقيا. إن "موسيقى الأجواء" التى أفعمت خيالات أجيال من المحدقين إلى

النجوم قد توقفت عن العزف، وحل محلها معادلات رياضية، لا معنى لها عند البشر العاديين ولكنها جميلة دقيقة مرضية للعلماء.

وحتى المذنبات، تلك النجوم الغامضة التى يلوح أنها تأتى من لا مكان وتختفى فى العدم، قد حددت لها أماكنها المحددة فى الكون. وبمساعدة قوانين نيوتن فى الجاذبية، يمكن رسم خريطة لطريق المذنب، ويمكن التنبؤ - على وجه الدقة - بالسنة التى يمكن فيها رؤيته مرة أخرى. وقد اكتشف صديق نيوتن - الفلكى هالى - أن المذنب الذى يدعى الآن "مذنب هالى"، تكريما له، يظهر بانتظام كل ٧٥ سنة. وسيكون ظهوره التالى فى عام ١٩٨٦ عندما يكون أغلبكم بقيد الحياة كى يروه.

من كتاب أ.هـ. هانسون، الاكتشاف

التحديث

إن "التحديث" - كمصطلح عام يصف عملية التغير المستمر فى الشئون الإنسانية منذ الثورة العلمية - حديث النشأة نسبيا، ولكن مصطلح "حديث" - بوصفه مصطلحا يشير إلى نوعية فترة معاصرة - يمكن الرجوع به إلى استخدام لاتينى متأخر من القرن السادس. وأولا فى اللاتينية ثم فى الإنجليزية وسائر اللغات، كانت الكلمة تستخدم فى التمييز بين الكتاب والموضوعات المعاصرة و"القديمة". وبمجئ القرن السابع عشر استخدمت كلمات "حداثة" و"محدث" و"تحديث" فى شكل متنوع من السياقات المحدودة والفنية بدرجات متفاوتة. وكثيرا ما كان لكلمة "حديث" فى العصور السابقة معنى انتقاصى: متداول ورث، ودائما ما كان شكسبير يستخدم المصطلح بهذا المعنى. وعندما كان الكتاب الإنجليز يشيرون إلى قادة الثورة الفرنسية على أنهم "محدثون" كانوا، ولا ريب يستخدمون الكلمة بمعنى انتقاصى. ومهما يكن من أمر، فقد كانت تستخدم أيضا بمعنى أكثر موضوعية، وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر هجر المؤرخون فى أوربا تدريجيا ذلك التقسيم المتعارف عليه إلى فترت، والقائم على فترة المسيحية، وبدءوا يرجعون إلى الفترات القديمة والوسيطة والحديثة. وفى مبدأ الأمر كان يُنظر إلى التاريخ

الحديث على أنه يبدأ – على نحو أقرب إلى أن يكون مفاجئا – بسقوط القسطنطينية أو اكتشاف أمريكا – مع شروق الشمس على يوم ٢٩ مايو ١٤٥٣ أو فى الساعة الثانية صباحا، فى ١٢ أكتوبر ١٤٩٢، إذا شاء المرء الحرفية – ولكن الأشيع الآن هو النظر إليه على أنه يبدأ "حوالى عام ١٥٠٠".

وأثناء الجيل الماضى، غدت "الحداثة" تستخدم على نحو أقرب إلى الاتساع فى وصف الخصائص الشائعة بين البلاد البالغة التقدم فى النمو التكنولوجى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى، و"التحديث" فى وصف العملية التى اكتسبت بها هذه الخصائص. إن "التحديث" قد يستوقف المرء، فى بداية الأمر، بوصفه تحصيل حاصل – جعل الأشياء أكثر حداثة، أو كتلك التى تلى ما سبقها – ولكنه ليس تحصيل حاصل أكثر من استخدام "إضفاء الطابع المسيحى (التنصير)" أو "التصنيع" للإشارة إلى إدخال المسيحية أو الصناعة. والفرق هو أن ثمة اتفاقا عاما على ما تعنيه المسيحية والصناعة، على حين أن "الحداثة" لا تنقل معنى مفهوما أو مقبولا حتى الآن.

من كتاب إ.بلاك، ديناميات التحديث

خصائص الهواء

لكى نفهم الطريقة التى تتغير بها أوضاع الطقس والمناخ، ينبغى أن نفهم الصفتين الأساسيتين للهواء، وهما درجة الحرارة والضغط.

درجة الحرارة :

رأينا أن الحرارة والضوء اللذين يصلان الأرض من الشمس هما مصدر كل طاقة. وطاقة الشمس تبلغ الأرض من طريق المرور عبر الغلاف الجوى. وفى الطريق، تتشرب جزءا منها الطبقات المختلفة للغلاف الجوى. إن بعض الإشعاع المرشح خليق أن يضر الكائنات الحية إذا وصل الأرض. وثمة جزء من الطاقة الشمسية ينعكس مرتدا إلى الفضاء من طريق الغلاف الجوى والسحب. أما البقية

فيتشربها سطح الأرض. إن اليابسة والماء يسخنان عندما يتشربان الطاقة. واليابسة والماء - بدورهما - يتركان بعض الحرارة فى الغلاف الجوى.

وعلى هذا فإن درجة حرارة الهواء فى مكان معين على الأرض تتوقف أولا على كمية ضوء الشمس المستقبل فى ذلك المكان. وثانيا، فإنها تعتمد على الارتفاع. إن درجة الحرارة تتناقص مع الارتفاع بمعدل ٣.٥ فهرنهايت فى كل ألف قدم. وينطبق هذا المعدل على مسافة حوالى سبعة أميال فوق سطح الأرض. وفوق تلك النقطة، تكون درجة الحرارة ثابتة فى الطبقات التى تعلو الغلاف الجوى. وفى الغلاف الجوى الأعلى ، تسود أوضاع أخرى لدرجات الحرارة. ومهما يكن من أمر، فإن الهواء بالغ التحول فى هذه الطبقات بحيث لا يمكن مقارنة مقاييس درجة الحرارة هناك بتلك التى تؤخذ قرب السطح.

وتتغير درجة حرارة الهواء أيضا عندما يتمدد الهواء أو ينكمش نتيجة للحركة السريعة إلى أعلى أو أسفل. وهذا من آثار ضغط الهواء التى سنناقشها فى القسم التالى.

الضغط :

إن غطاء الهواء الذى يضغط على سطح الهواء بالغ الثقل. ومهما يكن من أمر، فإننا لا نشعر بوزنه لأن الضغط داخل أجسامنا وخارجها متماثل. وإذا صعدنا إلى الارتفاعات العالية، فقد نلاحظ التغير إلى أن تتكيف أبداننا مع الاختلاف.

إن كل بوصة مربعة من سطح الأرض على مستوى البحر تحتمل ٤,٧ أرطال. والأدوات المستخدمة فى قياس ضغط الهواء تدعى بارومترات، ومن ثم فإننا نتحدث عن الضغط البارومترى.

إن اختلافات ضغط الهواء توجد فى كل الغلاف الجوى وهى السبب الأساسى فى الرياح. وتتصل هذه الاختلافات مباشرة - فى العادة- بدرجة الحرارة، على عدة أنحاء. وعندما يدفأ الهواء، يغدو أخف. وهو يضغط على المنطقة التى تحته بقوة أقل. وعلى هذا يهبط ضغط الغلاف الجوى إلى ما تحت كتلة من الهواء الدافئ.

إن الهواء الرطب يتدفق، ويجعل الضغط متعادلا، ويدفع الهواء الدافئ إلى أعلى. وعندما يبرد الهواء، يتزايد ضغطه ويغوص إلى أسفل.

وتغيرات الضغط تنتج أيضا تغيرات فى درجة الحرارة. وقد رأينا أن ضغط الهواء يتناقص مع الارتفاع. وعندما يدفع الهواء إلى أعلى، يتناقص ضغطه ويتمدد. وتستهلك الطاقة فى التمدد، لأن الجزئيات تتحرك. وعلى هذا فإن الهواء يبرد. وعندما يتحرك الهواء إلى أسفل، ينضغط، إننا لا نعود بحاجة إلى الطاقة من أجل حركة جزئيات الهواء، وهذه تغدو حرارة. وعلى هذا النحو يسخن الهواء. إن تبريد الهواء وتسخينه فى حركات إلى أعلى وأسفل بالغ الأهمية فى تشكيل السحب، وإحداث العواصف المختلفة الأنواع.

من كتاب جونسون أ.فيرتشايلد ، أصول الجغرافيا

تكوين الأنهار

من الصعب أن نصدق أن القطرة الصغيرة من الماء الذى ينساب من بحيرة إيتاسكا فى شمال مينسوتا هى ينبوع نهر المسيسبى الجبار، أو أن الجدول الصغير الذى يفيض من بحيرة تيرمن مع السحب فى شمال شرقى ولاية نيويورك يغدو نهر الهدسون. ومهما يكن من أمر، فإن أغلب الأنهار الكبيرة تبدأ على شكل جداول صغيرة كهذه. وعندما يسقط المطر على الأماكن المرتفعة، يسقط بعضه فى الأرض، ولكن بعضه يجرى على سطح الأرض. إن شكل المنحدر يتسبب فى تجمع الماء فى مكان أو آخر، وسرعان ما يتكون حوض أو قناة صغيرة. وتدريجيا تعمق القناة، وتجمع الماء من منطقة كبيرة إلى الحد الذى يكون لديها معه ماء يتدفق فيها. ثم تغدو جدولا. إن الجدول الصغير الذى هو بداية نهر يدعى منبع النهر. وهو يتزايد من حيث الطول عند قمته العليا من طريق التحات. وإذ يتدفق إلى أسفل، فإن جداول أخرى – تدعى روافد – تنضم إليه وعلى هذا النحو تغدو نهرا.

وإذ يكبر الجدول، فإنه يوسع حوضه لكى يفسح مجالا للكمية المتزايدة من الماء التى يحملها. ويوسع الماء المتدفق وادى المجرى ويعمقه أيضا. إن قدرة الجدول

على تعميق حوضه تتوقف على أمرين: مقدار الماء فى الجدول، وارتفاع الماء من حيث علاقته بكمية الماء التى يفيض فيها. وهذان العاملان معا يقرران معدل تدفق الجدول. وكلما ازدادت سرعة جريان النهر، ازدادت كمية المواد التى يمكنه أن يحملها. إن الصخور والحصباء والرمال التى يحملها النهر تحتك بالقاع وتجعله يتآكل. وعندما يبطئ المجرى، فإنه يسقط بعضا من المواد التى يحملها وهذا يرفع حوض المجرى.

إن الأنهار، مثل التكوينات الأرضية، يمكن أن يقال إن لها تاريخ حياة من الشباب والنضج والشيخوخة. فالنهر الفتى فى منطقة جبلية أشبه بمجرى واثب مندفع، ثمة مساقط مائية ومنحدرات مائية فى طريقه. وأمامه طريق طويل يشقه قبل أن يصل إلى هدفه سواء كان بحيرة أم محيطا. إنه يقطع حوضه بسرعة، على شكل واد له شكل الحرف V. وفى المناطق الأكثر استواء، لا يجرى الجدول الفتى على نحو بالغ السرعة، وإنما يقطع واديه على نحو أكثر تدرجا. إنه يأكل بسهولة طبقات الصخور الواهنة، بيد أنه عندما يمر بصخور أصلب تتكون له مساقط أو منحدرات. وليس للنهر الفتى إلا بضعة روافد، وعلى هذا لا يحمل كمية كبيرة من الماء.

إن للنهر الناضج نظاما من روافد عديدة. وعلى هذا يستقبل كمية كبيرة من الماء. لقد شق طريقه على نحو أقرب إلى مستوى القاعدة، مستوى البحيرة أو المحيط الذى يتدفق فيه. وقد اتسع وادى النهر. ويتطوح النهر فى منحنيات كبيرة تدعى تعرجات، تقطع الضفاف. وفى أوقات الأمطار الغزيرة، يفيض النهر على ضفافه. وهكذا يبنى النهر الناضج سهلا فيضيا على كلا الجانبين.

والنهر الذى فى طور الشيخوخة يتحرك ببطء شديد. وهو يتبع طريقا متعرجا عبر سهله الفيضى الواسع. وقد غدت تعرجات النهر الناضج خيات. وفى بعض الأماكن تقطع الخيات قنوات تتشكل عبرها فى وقت الفيضان. وعند ذلك تبقى بحيرات على شكل الهلال تدعى بحيرات شبه دائرية.

وينبغى أن نتذكر أن كل أجزاء النهر ليست بالضرورة فى نفس المرحلة فى وقت واحد. ولأن الأنهار تفيض عبر مناطق مختلفة فى مجاريها الطويلة، فإنها قد تظل فى مرحلة الفتوة عند منبع النهر، بينما تكون قد بلغت مرحلة الشيخوخة قرب المصب. وبالمثل فإن كل الأنهار فى منطقة محددة لا تكون عادة فى نفس المرحلة فى آن واحد. فقد يكون أحد الأنهار بلغ مرحلة النضج على حين أن بعض أو كل روافده ما زالت فى مرحلة الفتوة.

من كتاب جونسون أ. فيرتشايلد، أصول الجغرافيا

صلاح الدين والصليبيون

عندما وصلت جيوش المسلمين أمام بوابات القدس فى ٢٠ سبتمبر ١١٨٧ اهتزت بشدة إذ لاحظت أن عدد الرجال المصطفين على جدران المدينة كان أكبر مما ينتظر بعد القضاء على الجيش الصليبى عند بوابات حطين. كذلك فإن جلبة غاضبة داخل التحصينات قد لاح أنها تؤكد أن المدينة كانت محل دفاع شديد. طاف السلطان بالقدس خمسة أيام قبل أن يقرر أن يهاجمها من الجانب الشمالى. ثم استخدم المجانيق لكى يوهن من الجدران ويضعف التحصينات من أساسها، ومضى يعمل لكى يقلل من قوة هدفه النهائى. ويسجل ابن الأثير أن "معركة دامية أعقبت ذلك، كان كل رجل فيها من الجانبين ينظر إلى دوره على أنه عمل من أعمال الإيمان، والتزام لا سبيل لاجتنابه".

وفى النهاية اكتسح هجوم المسلمين الأكمات، وحدثت ثُغرة فى جدران المدينة. وإذ تدفق المحاصرون داخلها، عرض الفرنجة أن يستسلموا بشروط. وفى البداية اعترض صلاح الدين معلنا أنه قد أقسم أن يأخذ القدس بحد السيف، وذكر الفرنجة بفظائعهم فى ١٠٩٩. ولكن حاكم القدس باليان واجه ذلك بتهديد مؤداه أنه سيحرق المدينة، وأنه لن يبقى رجل حيا – مسيحيا كان أو مسلما، حرا أو أسيرا – إذا أصر صلاح الدين على أخذ القدس عنوة. وإذ لم يغامر صلاح الدين بأن يعتبر هذا القول مجرد حيلة، قبل شروط الفرنجة، واتفق على فدية – عشر قطع ذهبية عن كل رجل، وخمس قطع عن كل امرأة، واثنتان عن كل طفل – يدفعها

الصليبيون فى غضون أربعين يوما.

عادت القدس إلى حظيرة الإسلام بعد ثمانية وثمانين عاما من الاحتلال المسيحى. انتزع الصليب الذهبى الذى وضعه الفرنجة فوق قبة الصخرة التى أقامها عبد الملك، وأطلق المتفرجون المسلمون صيحة فرح عظيمة، ورممت الآثار الإسلامية التى دُنست فى المسجد الأقصى. بيد أنه فضلا عن استنقاذ البقاع الإسلامية المقدسة، لم يسمح صلاح الدين بالمساس بمبنى واحد. وكما شهد المؤرخون المسيحيون فقد صدرت أوامر صارمة لجميع الفرق المسلمة بأن تحافظ على حياة المسيحيين وممتلكاتهم، ولم يضار مسيحى واحد بسبب ديانته - وهذا نقيض جدير بالذكر للفظائع التى ارتكبها الفرنجة قبل ذلك بثمانية وثمانين عاما.

قلما كان الفرنجة جديرين بمعاملة صلاح الدين المتسمة بأخلاق الفروسية. وكما يسجل سير ستفن رنسيمان، فى تاريخه للحروب الصليبية، فإنه نظرا للموقف الشح الذى اصطنعته السلطات الكنسية، لم تجمع أموال الفدية. هكذا أصبح آلاف المسيحيين مهددين بأن يباعوا عبيدا. ومع ذلك فإنه عندما بدأت الدفعة الأولى المكونة من ألف أسير تبتعد، تشفع العادل - أخو السلطان - من أجلهم، وأطلق سراحهم. وعند ذلك أمر صلاح الدين بإطلاق سراح جميع المسنين الذين لم تدفع عنهم فدية بعد، وأن يخفض مجموع الجزية إلى كسر من المبلغ الأصلى. وعندما ظل الفرنجة عاجزين عن الدفع، أطلق سراح جميع الأزواج والأرامل واليتامى وساعد بعض المعوزين حقيقةً من خزانته الخاصة. بل إن فروسية صلاح الدين سمحت لأرملة أحد خلفاء أماليك بأن تغادر المدينة ومعها حاشيتها الكاملة من الخدم وجميع حليها. وسمح لأرملة رينالد بأن تأخذ كل ممتلكاتها حتى على الرغم من أنها لم ترع اتفاقا يقضى بإطلاق سراح ابنها الأسير لقاء تسليم الكرك للمسلمين. وكما يلاحظ رنسيمان، "عند بوابات حطين وبوابات القدس انتقم (صلاح الدين) من إذلال أول حملة صليبية، وبين كيف يكون احتفال الرجل الشريف بانتصاره".

من كتاب أنطونى ناتنج : العرب

العصر الذهبي للطب العربي

كان العرب رواد عظماء في ميدان الطب، وإن مساهمتهم في تقدمه لتجعل الخيال يترنح. إن اهتمام أوائل الخلفاء، ونخص بالذكر منهم هارون الرشيد وابنه المأمون، قد تكشف في المراسيم التي صدرت من أجل ترجمة الأعمال الطبية الكلاسيكية للأطباء الإغريق. وفي الوقت ذاته فإننا نسمع بوجود المستشفيات التي كان رجال الطب يقومون بها بملاحظات إكلينيكية أثناء معالجة مرضاهم. ويقال إنه مع مجيء عام ٨٥٠م كان ثمة أربعة وثلاثون مستشفى في العالم العربي، يخلع الخلفاء على بعضها خلعا كبيرة. وفي عام ٩٧٨ حوى مستشفى (بيمارستان) دمشق أربعة وعشرين طبيبا مقيما. ومما يذكر أنه كانت هناك مستشفيات منفصلة للنساء ومستوصفات منتظمة لكتابة الروشتات.

وإلحاقا بالمستشفيات، كانت تقوم مدارس للطب تقدم تدريبا على المعالجة الإكلينيكية لكل أنواع الأمراض، فضلا عن ممارسة الجراحة. كان الطلبة يحضرون المحاضرات ويلجأون إلى المكتبات الطبية الغنية لاسترجاع دروسهم. وكانت تعقد امتحانات وتمنح دبلومات (إجازات) لمن يسمح لهم بممارسة مهنة الطب. وكان الأطباء ينالون احتراما كبيرا في البلاط وفي المجتمع، وتمكن بعضهم من جمع ثروات هائلة. ويقال إن الطبيب النسطوري جبريل بن بختشوع (توفي حوالي ٨٣٠) جمع ٨٨.٨٠٠.٠٠٠ درهما أثناء حكم المأمون العباسي. ومن المحتمل أنه فيما بعد، أثناء الحروب الصليبية، قد تعلم الأوربيون المزيد عن "بيمارستانات" الشرق، وأن طبقات الاسبتارية والداوية، الذين كانوا مكرسين لخدمة المستشفى في ميادين قتال الحروب الصليبية، كانت قائمة على نماذج عربية أقدم عهدا.

كان العصر الذهبي للطب العربي متميزا بحياة أبي بكر محمد بن زكريا الرازي (٨٦٥-٩٢٥) الذي يدعى باللاتينية رازس، وهو فارسي مسلم مستعرب من الري قرب طهران، وقد كان عارفا بالطب اليوناني والفارسي والهندي، ودرس السيمياء والعلم، وفي نهاية المطاف غدا واحدا من أغزر كتاب العصر إنتاجا، وأتم

ما لا يقل عن مائتى كتاب يعالج نصفها الطب. ومن أشهر مساهماته الأصيلة رسالته عن الجدرى والحصبة حيث يقدم تشخيصا دقيقا لكلا المرضين ويحذر من عدواهما من طريق اللمس، ويلوح أنه قد أوصى بنوع من التطعيم لمعالجتهما. وقد ترجمت هذه الرسالة إلى اللاتينية فى تاريخ مبكر ونقلت إلى لغات أخرى مع عدة طبعات بعد اختراع الطباعة. أما كتابه العظيم عن الطب الإكلينيكى العام، فى عشرين مجلدا، وهو كتاب "الحاوى" بالعربية – أى الشامل – فقد ترجمه إلى اللاتينية جيرار الكريمونى، وظل النص المقرر فى كليات الطب الأوربية حتى القرن السابع عشر. ويرجع الرازى – على نحو منهجى – إلى الملاحظات والآراء اليونانية والسريانية والفارسية. وقد كان علمه ضخما وبصيرته عميقة.

من كتاب عزيز س. عطية، الحروب الصليبية والتجارة والثقافة

هل يمكن تعليم الشمبانزى الكلام ؟

فى جامعة نيفادا، على غير مبعدة من لاس فيجاس، تقوم أنثى شمبانزى شابة بمساهمة هامة فى ثورة تتقدم الآن فى دراسة اللغات، وتتضمن انقلابا فى نظرتنا إلى الطبيعة الإنسانية بأكملها.

إن واشو – وهو اسم الشمبانزى – موضوع مقامرة علمية من جانب باحثين أمريكيين، هما دكتور ج.ر. جاردنر وزوجته، اللذان يقضيان كل وقتهما فى العناية بواشو، بمساعدة بعض المعاونين المخلصين. وهم جميعا يتواصلون مع واشو ومع بعضهم بعضا عندما يكونون فى محضرها، وذلك بلغة إشارات تستخدم من أجل البشر الصم البكم.

بديهى إن واشو ليست بالصماء، كما أنها ليست – بمقاييس الشمبانزى – بكماء بأدنى درجة. والسؤال الأساسى هو : هل بإمكانها أن تغدو مفصحة، بالمعيار الإنسانى، من طريق لغة الإشارة؟

إن كل المجهودات السابقة لتعليم الحيوانات الكلام (بوصف ذلك مناقضا لتعليمها بضع عبارات بدائية) قد فشلت. وللشمبانزى أمخاخ كبيرة ومعقدة نسبيا،

ويوسعها أن تحل مشكلات محيرة تماما (كمعالجة أشكال متنوعة من الصناديق المحيرة للوصول إلى موزة).

لم، إذن، لا يمكنها أن تتعلم الكلام؟ لقد انتهى آل جاردنر إلى أن أجهزتها الصوتية قد لا تكون متشكلة على نحو كفء، أو متصلة - على نحو ملائم - بالمخ. ولكن الشمبانزى، ككثير من أنواع الحيوانات الأخرى، يمكن أن يستجيب للإيماءات وأن يستخدمها فى "التواصل". ولهذا ربما أمكنه أن يتعلم كيف يتكلم مع البشر بلغة الإشارات.

وقد أحاط آل جاردنر تجربتهم بقدر كبير من الاحتياطات الأمنية. وهذا طبيعى، فهم يخشون فكرة أن تصل حشود من الصحفيين لكى يجروا مقابلات مع أول شمبانزى ناطق. ورغم ذلك فإن تقريرا أول عن العمل قد تدوول بين الناس المهتمين بسلوك الحيوان ولغاته - ويلوح أن ثمة شيئا بالغ التشويق قد انبثق من ذلك. من الواضح أن واشو تكتسب رصيدا ملحوظا من الإشارات، أكثر من ٣٠ إشارة فى ٢٢ شهرا من التدريب. وقد قال آل جاردنر منذ عام إن "معدل تحصيلها مازال يتسارع".

بوسع واشو أن تستخدم العلامات على نحو ملائم، وبقدر معين من المرونة. ولكن يبدو أنها لا تنم على أى علامات لتجميع هذه الإشارات منهجيا على شكل "جمل". إنها تملك معجما لفظيا، مجموعة بطاقات بوسعها أن تلصقها على عدة أشياء ومواقف، ولكنها لا تستطيع أن تركب جملا، ومن ثم فليس لديها محادثة حقيقية تتجاوز نطاق الإشارة وتسمية والإشارة إلى حاجاتها البيولوجية الأساسية.

وهذا النوع من الإشارة إلى المواقف المباشرة موجود فى المملكة الحيوانية كلها بأشكال متنوعة (وفى هذا الصدد، فإن الأزهار "تشير" إلى النحل باللون والرائحة، رغم أنه ليس لديها أمخاخ، ولم يحاول أحد قط أن يعلم وردة الكلام). ولكن حدود واشو اللغوية الواضحة تؤكد إدراكا متزايدا لكون اللغة البشرية تمثل قدرات ليست مختلفة من حيث الدرجة فحسب، وإنما من حيث النوع، عن أى شىء فى المملكة

الحيوانية. والحق أن عدة فروع من العلم تستيقظ على إدراك مؤداه إننا فى اللغة نواجه لغزا كبيرا. وإن النشاط الراهن فى علم اللغويات لتنم كل علاماته على أنه يتضمن علم النفس والفلسفة وعلم الأحياء ونظرتنا إلى أنفسنا بأكملها.

من مقال جون ديفى، "هل يمكن تعليم الشمبانزى الكلام؟" فى ذى أوبزرفر رفيو
١٠ أغسطس ١٩٦٩

الأمم المتحدة

فى ربيع عام ١٩٤٥ كان من الواضح أن الحرب العالمية الثانية تدنو من ختام. كان ملايين الناس قد لقوا حتفهم فى تلك الحرب، وملايين غيرهم مشردون جائعون يشعرون بالبرد — وكان أناس العالم كله يتوقون إلى سلام دائم. كان ضحايا دمار الحرب، ومئات الملايين ممن يعانون من الفقر المدقع حتى فى وقت السلم، تواقين أيضا إلى مهرب من الفقر والجوع والمرض. وفى كل أنحاء العالم أيضا حيثما عاش الناس تحت السيطرة الأجنبية أو العسف الداخلى، كان ثمة طلب متزايد على الحرية والعدالة.

وهذه الرغبات العميقة فى السلم والأوضاع الأفضل فى الحياة قد تجمعت فى المؤتمر الكبير الذى انعقد بمدينة سان فرانسسكو فى ربيع ١٩٤٥ عندما حشدت الأمم جهودها (فى منظمة) الأمم المتحدة.

نظمت الأمم المتحدة لكى تعالج الخلافات التى قد تؤدى إلى الحرب بين الأمم. وفى الوقت ذاته، فإن الأمم المتحدة ووكالاتها الكثيرة العاملة ساعدت الأمم الأعضاء فى نضالها الطويل ضد البؤس والظلم والعسف الإنسانى.

إن الأهداف الأساسية للأمم المتحدة ليست متعارضة. ومن الواضح أن السلام لازم إذا أريد لسكان العالم أن ينعموا بالحرية والرخاء. ولكن السلام لا يأتى مصادفة، وينبغى أن يبنى بأنواع كثيرة من العمل فى وقت واحد لكى تحقق الأمن الجماعى، وتزيل أسباب الحروب. والجهود المتكاتفة من أجل بناء عالم أكثر رخاء، من طريق التعاون بين شعوب مختلفة الأمم والأجناس، قد تعين أيضا على إرساء

أسس سلام دائم. والناس الذين يعملون معا ضد قوى الطبيعة المعادية كثيرا ما يغدون أصدقاء. وأخيرا، فإن الضغط المتكاتف للرأى العالمى المؤيد لحقوق الإنسان من شأنه - مع الوقت - أن يعين على تقليل بعض من أسباب الحرب بين شعوب العالم.

إن الأعمال المادية لهيئات الأمم المتحدة - كالمساعدة على بناء السدود، والقضاء على البعوض، وتعليم الناس القراءة - وأعمالها الروحية كصياغة الإعلان العالمى لحقوق الإنسان قد تكون مهمة للسلام، كالمؤتمرات الكبيرة والبحث عن طريقة للتحكم فى الذرة.

إن ضروب الكفاح - على نطاق عالمى - ضد قوى الطبيعة المعادية إنما يفهمها بسهولة ملايين الناس الذين تحيرهم المشكلات الأشد قسوة للطبيعة البشرية المتحاربة. وعلى هذا فإن هذه الأعمال المادية التى تقوم بها الأمم المتحدة بمثابة خلفية لمجهودات الأمم المتحدة لإبقاء صراعات الطبيعة البشرية تحت نقطة الانفجار. إن الأمم المتحدة لا تدعى أنها تستطيع، بالتأكيد، أن تقنع أو ترغم كل البشر على العمل معا فى توافق طوال الوقت. ولكنها تستطيع أن تجعل الرأى العالمى يؤثر فى أنواع كثيرة من الخلافات التى إذا تركت لكى تتفاقم بين الأعداء قد تندلع على شكل حرب مهلكة.

تستطيع الأمم المتحدة أن تتحدث عن حق الإنسان. ويمثل هذا الحديث تستطيع أن تمارس ضغطا معنويا على الأمم التى يُعامل أهلوها بطرق ينظر إليها العالم على أنها خاطئة. وتستطيع الأمم المتحدة أن تهتم بشعوب المستعمرات ويتقدمها نحو الاستقلال أو الحكم الذاتى، وهو اهتمام لا تستطيع القوى الحاكمة أن تنحيه جانبا ببساطة.

وفى الأمم المتحدة يجتمع الجنس البشرى بكل فضائله وأغلاطه، وحكمته وحماقته، ونيته الحسنة والسيئة. ليست هذه حكومة عالمية، وإنما هو اجتماع عالمى للحديث عن الأخطار الملحة فى عصرنا، والبحث عن طريق إلى الرخاء والسلام

العالمى. وهى لا تستطيع أن تحكم العالم بأن تصنع وتفرض قانونا عالميا بالطائرات والقنابل الذرية، ولكنها تستطيع أن تستخدم ما للرأى العالمى من وزن معنوى. وتوصيات جمعية الأمم المتحدة قد تكون أكثر فاعلية، لأنها لا تتطلب الطاعة، وإنما تتطلب فقط احتراما لائقا لآراء البشرية.

من كتاب ديفيد كشمان كويل، الأمم المتحدة وكيفية عملها

كيف يستطيع القمر أن يساعدنا

إن أوضح جانب من جوانب الهبوط على القمر هو أنه انتصار جديد مثير للتكنولوجيا، انتصار فى نفس مجال قهر المحيط فى القرن الخامس عشر، و- فى نطاق ما تعيه ذاكرة الأحياء - الوصول إلى القطبين الشمالى والجنوبى، وغزو الهواء. وكمثل هذه المنجزات السابقة ، فإن الهبوط على القمر يزيد من رقعة عمل الإنسان ولكنه لايوسع من مسكنه. إن البشر لا يستطيعون أن يعيشوا على الماء أو فى الهواء أو على السطح الصلب لنجيمة لاغلاف جوى لها.

وفى صدد هذه النقطة المهمة فإن كل هذه الامتدادات لرقعة عمل النوع الإنسان ينبغى أن تتميز، لدى الأوربيين، عن اكتشاف القارتين الأمريكيتين. وقد جلب هذا الاكتشاف معه امتدادا هائلا لموطن الشعوب الأوربية. وكان بالنسبة لهم، إيذانا باكتساب عالم جديد يمكنهم فيه أن يتنفسوا ويقفوا ويجلسوا ويناموا ويبذروا ويحصدوا ويغزلوا وينسجوا ويعرفوا (وبالنسبة لسكان قارتى أمريكا قبل كولمبس، كان وصول الأوربيين - بطبيعة الحال - كارثة كبرى ، ولكن ما تلاه قلما ينظر إليه من وجهة نظر الأمريكيين قبل كولمبس).

ومهما يكن من أمر، فإن الجانب التكنولوجى من الهبوط على القمر ليس أهم ملامح هذا الحدث التاريخى. إن شجاعة الإنسان التكنولوجية وتقدمه أمران مسلم بهما. وربما كان أسلافنا قد ظلوا يصنعون الأدوات ويستخدمونها قبل أن يغدوا إنسانيين بالمعنى الكامل، ورغم أن التقدم التكنولوجى فى العصر الحجرى القديم الأدنى لا يكاد يكون ملموسا عندما ننظر إلى أدوات العصر الحجرى القديم الأدنى

معروضة بترتيبها التاريخى فى مُتحف. أما التكنولوجيا فقد أخذت تتسارع حديثا بمعدل دائب التزايد. ويعد الركود الفعلى للتكنولوجيا أثناء أول مليون سنة من عمر الإنسان، بدأت تتسارع عند بداية العصر الحجرى القديم الأعلى، ربما منذ حوالى ٣٠ ألف سنة مضت.

ومنذ ذلك الحين، أخذ تسارع التقدم التكنولوجى فى التزايد، وفى أيامنا هذه، فإنه يتزايد بدرجة لم يسبق لها مثيل. ولا نرى فى الأفق أى نهاية لهذه العملية، إلا – بطبيعة الحال – إذا أساءت الإنسانية استخدام ما لها من تكنولوجيا لكى تصفى ذاتها من طريق تلويث موطنها بالنفايات الذرية السامة لـ "الذرات من أجل السلام" أو بأن تقضى عمدا على هذا الكوكب فى حرب عالمية تشن بالأسلحة الذرية.

وهذا الاختيار المفتوح أمامنا لاستخدام منجزاتنا التكنولوجية فى الخير أو فى الشر تذكرة لنا بأن البراعة التكنولوجية ليست الملكة الوحيدة المميزة للإنسان. فإلى جانب كوننا صانعين مستخدمين للآلات، فإننا مخلوقات اجتماعية وخلقية وروحية، أو نحن – بدلا من ذلك – كائنات يمكن أن تغدو معادية للمجتمع، لا أخلاقية وشيطانية، إذا اخترنا الموت والشر بدلا من الحياة والخير. وهذا الجانب من الطبيعة البشرية أهم من جانبها التكنولوجى. فنحن نستطيع أن نبقى – إذ لزم الأمر – دون أجهزة، ولكننا لا نستطيع أن نبقى بدون حد أدنى – على الأقل – من حسن السلوك. فما هى إذن دلالة الهبوط على القمر من وجهة النظر الروحية؟

إن الجوانب الروحية الطيبة لهذه المغامرة قوية التأثير. وإن روح المغامرة والشجاعة التى اتسم بها رجال الفضاء لجديرة بالإعجاب تماما. ولكن ينبغى أيضا أن نذكر أنفسنا بأن هذه النجوم الإنسانية ما كان ليمكنها قط أن ترتفع عن الأرض – وما كان ليمكنها بالتأكيد أن تصل إلى القمر ثم تعود إلى الأرض سالمة مرة أخرى – لو لم تعضدها مهارة وكدح وتفانى وولاء وتعاون مئات وآلاف العلماء والخبراء الفنيين الذين جعلوا مأثرة رجال الفضاء ممكنة. إن مأثرة العاملين كبيرى العدد،

على الأرض، أقوى تأثيرا من الناحية المعنوية، وأكثر تشجيعا من مأثرة رجال الفضاء، لأن من الواضح أن التعاون المتسم بالولاء أمر شديد العسر على الطبيعة الإنسانية. إن مآسى التاريخ الإنسانى - الخاصة والعامة - كلها ناشئة من اخفاقات فى هذا الميدان من السعى المعنوى.

والجانب السياسى من التنافس الدولى على غزو الفضاء الخارجى مؤثر أيضا ومشجع. ففى الاستحسان المتبادل لمنجزات الملاحة الفضائية، نسم الروس والأمريكيون على فروسية وسخاء كانا غائبين - فى أغلب الأحوال - عن معاملاتهما فى شئون الأرض. إن كلا من الطرفين تواق إلى التفوق على خصمه، ومع ذلك فإن هذا التعطش إلى النصر لم يجعل المتنافسين مهتمين بالصغائر و غير عادلين فى موقف كل منهما من صاحبه. إن المتعة التى يجدها كل منهما فى نجاحات الآخر ليست تظاهرا دبلوماسيا، وإنما هى متعة صادقة. إنها بهجةٌ بنصرٍ يشعران - عن حق - أنه ليس مجرد نصر لقسم من النوع الإنسانى، وإنما هو انتصار للإنسانية ككل ودون تفرقة. إن الروح السائدة هنا هى الروح الرياضية فى خير أحوالها، وهى ليست الروح التى يلعب بها البشر لعبة السياسة ويشنون الحروب.

أترى الهبوط على القمر سيخلق شعورا بالتضامن البشرى يكون من القوة بحيث يتغلب على الآثار الانقسامية للقومية؟ هذا هو السؤال الحاسم، ولسنا نستطيع أن نتنبأ بالإجابة عليه.

من مقالة أرنولد توينبى، "كيف يستطيع القمر أن يساعدنا" جريدة ذى أوبزرفر

مختارات من كتاب د. حلمى أبوالفتوح

منتخبات إنجليزية حديثة

الكتاب الأول

الأبجدية الأولى

إن الفضل فى ابتكار أول أبجدية حقيقية يرجع إلى الفينيقيين. كانت فينيقيا هى الرقعة الساحلية من المنطقة التى ندعوها الآن سوريا ولبنان. وكان الفينيقيون - أو الكنعانيون كما سموا أنفسهم - يعيشون على التجارة على طول شواطئ البحر المتوسط. ولم يخلفوا لنا شعرا أو أعمالاً نثرية ولكن عدة سجلات عن المعاملات التجارية ومسح الموارد الطبيعية قد بقيت. وكان ورق البردى القادم من مصر من الأشياء التى تاجروا فيها.

كان التجار من مدينة بيبلوس (التى اشتق الاغريق من اسمها كلمة "كتاب" فى لغتهم) وهى العاصمة الدينية لفينيقيا - يشترون البردى ثم يبيعونه من جديد لسائر الشعوب فى الشرق الأوسط. وقد تعلموا أثناء هذا طريقة استخدام الحروف المصرية. بيد أنه من الخطأ القول بأن الأبجدية الفينيقية مشتقة مباشرة من الطريقة المصرية إذ لابد أن عناصر أخرى قد لعبت دورها.

ربما كان الفينيقيون قد تأثروا بطريقة الكتابة المستخدمة لدى شعب جزيرة كريت التى كانت فى طريق تجارتهم فثمة تشابه بين بعض الرموز الكريتية والفينيقية غير أنه قد يكون من الحق أيضاً أن الفينيقين استعاروا من الخط المسمارى الذى كانت تستخدمه شعوب الشرق الأدنى غير المطلة على البحر.

وقد ابتدعت كل من مدينتى صور وصيدا الفينيقيتين أسلوبا مختلفا للكتابة وأبجدية مختلفة قليلا. وقد استخدمت القبائل البعيدة عن البحر أبجدية صور وبعد حروب طروادة استعارها الإغريق. ومن المحتمل أن تكون قد خرجت إلى حيز الوجود فى حوالى القرن الثانى عشر ق. م، حينما كان لصور أهمية كبرى فى عالم البحر المتوسط. وكانت الأبجدية مؤلفة من سواكن فقط أما الحروف المتحركة

فمتروكة للقارئ كى يضيفها.

ولما أخذها الإغريق وجدوا أن من اللازم أن يستخدموا رموز الحروف المتحركة ليتجنبوا الخلط. ومن ثم عدلوا بعض السواكن الأصلية بما يلائم هذا الهدف. كذلك أضافوا بعض حروف من ابتكارهم وأخرجوا أبجدية مكونة من أربعة وعشرين حرفا. وإن كلمة أبجدية (ألفباء) ذاتها لمشتقة مباشرة من أول حرفين فى الأبجدية اليونانية "ألفا" و "بيتا" وقد أخذ الإغريق بدورهم هذين الحرفين من حرفى " ألف " و"بث" الفينيقيين.

العرب

بعد وفاة محمد (ص) بمائة عام أصبح أتباعه سادة إمبراطورية أعظم من إمبراطورية روما فى أوج عظمتها – إمبراطورية تمتد من خليج بسكاى إلى الإندوس وحدود الصين ومن بحر آرال إلى شلالات النيل العليا. لقد كان اسم ابن الجزيرة العربية ونبيها مرتبطا باسم الله القدير – يُدعى خمس مرات يوميا من آلاف المآذن المتناثرة عبر جنوب غرب أوربا وشمال أفريقيا وغرب آسيا ووسطها. وفى هذه الفترة من التوسع الذى لم يسبق له مثيل، فإن العرب المسلمين استوعبوا فى عقيدتهم وكلامهم، بل وفى طرازهم البدنى، عددا من الأجانب أكبر مما استوعبته أية سلالة من قبل أو من بعد – ولا يستثنى من ذلك الهيلينيون أو الرومان أو الأنجلوساكسون أو الروس.

إن ما أقامه العرب لم يكن إمبراطورية فحسب، وإنما ثقافة أيضاً. إنهم وقد ورثوا الحضارات القديمة التى ازدهرت على ضفاف دجلة والفرات، وفى أراضى النيل وعلى الشاطئ الشرقى للبحر المتوسط – تشربوا كذلك واستوعبوا الملامح الرئيسية للثقافة اليونانية الرومانية وقاموا بعدها بدور الوسيط، فنقلوا إلى أوربا العصور الوسطى عديداً من تلك المؤثرات الفكرية التى أيقظت العالم الغربى ووضعته على الطريق نحو نهضته الحديثة.

ولا يوجد شعب فى العصور الوسطى أسهم فى تقدم الإنسانية مثلما أسهم

العرب، وهذا تعبير يتضمن – فى عرفنا – كل الشعوب الناطقة بالعربية، بما فى ذلك الأعراب أى سكان شبه الجزيرة العربية. لقد كان الدارسون العرب يدرسون أرسطو فى الوقت الذى كان فيه شرلمان ولورداته يتعلمون كيف يكتبون أسماءهم. وكان العلماء فى قرطبة بمكتباتهم السبع عشرة الضخمة والتى كانت إحداها تحوى وحدها أربعمائة ألف مجلد يتمتعون بحمامات فاخرة فى الوقت الذى كان الاستحمام فيه يعتبر عادة خطرة فى جامعة أكسفورد.

"العرب" لفيليب ك. حتى

لبنان

بينما كان لبنان، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، يفتح أبوابه للمعلمين والوعاظ والأطباء والممرضات والخبراء الفنيين من الخارج كان يغلقها وراء بعض أبنائه من الطامحين غير الراضين بما يوفره من موارد ضئيلة وفرص محدودة. وكان الضغط الناشئ عن تزايد السكان فى أرض جبلية صغيرة – حيث التربة أقل خصوبة من النساء – يجد له صمام أمن فى الهجرة. ولو أن شعوبا أخرى واجهت مشكلة مماثلة، فربما حلتها بأن تخفض مستوى للمعيشة هو منخفض بالفعل. ولكن ما هكذا يفعل اللبنانيون. إن تراثهم من التشتت – وهو يرجع بأصوله إلى أسلافهم الفينيقيين – لم يكن قد مات.

والواضح أن وادى النيل كان أول ما جذبهم. ولقد كانت مصر لفترة من الزمان بعد الاحتلال البريطانى (١٨٨٢) مازالت تعتبر جزءا من الإمبراطورية العثمانية، وكانت الهجرة إليها أمرا مباحا. وتحت الحكم البريطانى قدمت مجالا أوسع وأوفر للتوظف والتجارة، ومناخا أكثر حرية للنشاط الفكرى والأدبى. وكان ثمة احتياج خاص إلى الأطباء والصيادلة والمحاسبين والموظفين المتعلمين تعليما أوروبيا. واستطاعت جامعتا بيروت الأمريكية والفرنسية والكليات المقامة على غرارهما، أن تفى بالاحتياجات الإدارية والعسكرية لحكومتى مصر والسودان ولكن التوظف لم يكن هو كل شئ. فلقد قام أولئك الذين يتمتعون بطموح فكرى

وأدبى بإنشاء مطابعهم الخاصة، وأسسوا صحفا ومجلات. ومن أول هذه المطبوعات وأبقاها: المقطم والأهرام والمقتطف ثم الهلال. ولقد ذاع أثرها فى أرجاء العالم العربى وأسهمت فى نهضته الفكرية.

وفى أعقاب المهاجرين اللبنانيين والسوريين من المتعلمين، جاء التجار ورجال الأعمال. وبالنسبة لهؤلاء كانت مصر، بسوقها العريض الميسور، هى أرض الميعاد حقا. فإن بعضا من أكبر المحلات هناك والتى ظلت باقية حتى الوقت الحاضر هى من نتاج مشروعاتهم. وبحلول عام ١٩٠٧ كانت تقدر الثروة السورية اللبنانية فى مصر بعشر ثروة البلاد.

موجز تاريخ لبنان – فيليب ك. حِتِى

عالم الاقتصاد والمجتمع

يؤدى عالم الاقتصاد غرضا نافعا فى المجتمع ، لأن قدرته على التنبؤ – وهى قائمة على دراسته وفحصه للنظام الاقتصادى – تمكنه من أن يبرز أخطار مسلك معين. وهو بوصفه فاحصاً علمياً لا يقر أو يرفض مثل هذا المسلك وإنما وظيفته هى أن يحلل الوقائع، وأن يشرح طريقة عمل النظام الاقتصادى وأن يبرز ما هو خليق أن يحدث إذا اتبعت مسالك معينة. وهو يستطيع أن يبين أن الحرب تتسبب فى خسائر اقتصادية ، وتبديد استخدام الموارد الاقتصادية. ولكنه –من حيث هو عالم اقتصاد – لا يستطيع أن يجزم بها إذا كانت الحرب – فى أى موقف معين – أمرا مستحسنا أم لا . إن الحرب تتضمن كثيرا من القضايا غير الاقتصادية التى هى من شأن رجل الدولة والدبلوماسى لا عالم الاقتصاد.

ويستطيع عالم الاقتصاد أن يفسر السبب فى أن رواتب المهندسين تكون عادة عالية بالمقارنة برواتب الكناسين. ولكن الصبى الذى يترك المدرسة، أو يفارق والديه، لابد أن يختار ما إذا كان بمقدوره أن يصبح مهندسا أو كناسا.

وعلى هذا فإن دراسة الاقتصاد تخدم غرضا نافعا فى الحياة الحديثة فهى إذ تعطينا وقائع وتبين لنا ما يمكن أن نتوقعه بوصفه محصلة لمسالك معينة، تعيننا على

أن نقرر أى البدائل العديدة نختار. إن علينا أن نختار بأنفسنا، ولكن مشاكلنا تصبح أيسر، ويمكن أن نختار بطريقة أكثر تعقلا، إذا عرفنا أى النتائج ينبغى أن نتوقع من سلوكنا. إن دراسة الاقتصاد تعيننا على أن نختار بحكمة، وأن نتجنب كثيرا من الشراك ونحن نرتب شئوننا الاقتصادية. وهى تمكننا من أن نفهم طريقة عمل النظام الاقتصادى وأن نتحقق من موضعنا فى ذلك النظام، وهى أيضاً تسلحنا بالمعرفة المتخصصة التى يمكننا أن نستخدمها عندما نرغب فى الحكم على قضايا اقتصادية من قبيل زيادة الأجور المحلية، أو رفع ضريبة الدخل أو فرض التعريفات على الواردات، أو منح دعم صناعات معينة.

عصر الديناصور

كان عالم الديناصورات عالما دافئا. كان عالم خضرة كثيفة وبحار ضحلة. وحتى مناطق القطبين الشمالى والجنوبى كانت معتدلة المناخ. وكان الماء يغطى قسما كبيرا مما يدعى الآن أوربا وآسيا والولايات المتحدة. وكانت الديناصورات الكبيرة الآكلة للعشب تحب الخوض قرب شواطئ البحار التى كان فيها كثير من النباتات الصالحة للأكل وحيث الماء يتحمل جزئيا عبء أجسامها الضخمة الثقيل.

وكان أغلب النباتات فى ذلك العصر الذى سادته الزواحف مختلفاً عن نباتات اليوم. كان الكثير منها كبيرا كالديناصورات التى تمشى بينها. وكانت نباتات ذيل الحصان التى تستطيع أن تسحقها بقدميك وأنت تخوض فى الأماكن المغطاة بالمستنقعات وعلى طول طرق السكك الحديدية أشجاراً كلها فى ذلك العهد السحيق. وكانت تزحمها حين أصبحت الأرض أقل وحولة غابات أشجار السرخس بسعفها الرشيق الطويل التى تشكل حدائق محارية عملاقة. وبعيدا عن الشاطئ كان ثمة أنواع كثيرة من الأشجار الشائكة التى تبدو سلالاتها الجديدة كأنها مصنوعة صناعة رديئة من السلك واللدائن. وقرب منتصف هذه الفترة الطويلة من عصر الديناصور كان ثمة أنواع كثيرة من أشجار السيكاسية، يتماوج سعفها اليابس كالأغصان. وفى الأجزاء الأقل حرارة من العالم – رغم أنه لم يكن ثمة جزء فى مثل

برودة المناطق القطبية اليوم - كان ثمة بعض من نباتات المناطق المعتدلة فى عالم اليوم كأشجار الصنوبر وغابات الخشب الباكرة.

لم يكن لأى من هذه النباتات أزهار. وكان العالم النباتى للديناصورات بمثابة خضرة على وتيرة واحدة. ولم يكن جمال لون الزهر - الذى قدر له أن يخرج إلى العالم فى العصور التالية - قد ظهر بعد.

وعند نهاية الفترة الكبيرة لعصر الديناصور، حدث شئ سماه أحد العلماء " عصر الاحتضار الكبير " فإن الديناصورات التى ظلت ملوكا للأرض كل ذلك الزمن الطويل انقرضت كلها ولم يعرف تاريخ العالم قط مثل هذا التغير العظيم فى المخلوقات الحية. ولم يحدث هذا فى عام واحد وربما استغرق مئات الآلاف بل ربما الملايين من السنين. بيد أنه عند نهاية هذه الفترة لم يبق ديناصور واحد من كل الأنواع الكثيرة التى كانت تتجول على ظهر الأرض. ورغم وجود عدة نظريات لم يتفق العلماء قط على إجابة للغز السبب فى أنها ماتت جميعا.

وإذا انتهى عصر الزواحف أصبح المناخ أبرد وأشد جفافا. انحسرت البحار وولدت جبال جديدة. وتكونت طبقات عظيمة من الطواقى الجليدية حول قطبى الأرض وكان الجو فى ألاسكا وجرينلاند أبرد من أن يسمح بالحياة لأشجار البلوط والساسفراس وغيرها من الأشجار المورقة . وإذ برد الطقس فإن نباتات الطقس الدافئ ماتت أو هاجرت بالتدريج نحو الجنوب. وهكذا كان عصر الزواحف عصر احتضار أيضاً لكثير من النباتات. أما بالنسبة للنباتات ذات البذور فقد كان عصر فتوة باكرة ملؤها الحيوية.

الأرض

تختلف الأرض عن كل الكواكب الأخرى فى المجموعة الشمسية من حيث إن الماء يغطى أغلبها. وعلى قدر ما نعلم، لا يشتمل أى من الكواكب الأخرى على ٧١ فى المائة من سطحه تحت الماء. ولو أن القدماء الذين سموا كوكبنا قد عرفوا هذا لكان من المحتمل أن يسموه البحر، أو الأوقيانوس بدلا من الأرض.

ولزمن طويل كان الناس يظنون أن المحيطات نتيجة سيول كبرى من المطر. وقد صوروا أرضا انصهرت فى الأصل، وسحب ضخمة من البخار تخنق غلافها الجوى. وإذ بردت الأرض تكثف البخار على شكل ماء وهطل المطر لمدة قرون. إن هذه الفكرة لطيفة بسيطة بيد أنه لا يبدو من المحتمل أن تكون مثل هذه الكميات الهائلة من الماء قد اختزنت فى الغلاف الجوى. ونحن لا نعرف أيضاً ما إذا كانت الأرض على كل ذلك القدر من الحرارة فى البداية. ربما كانت باردة إلى حد ما، وكان من الممكن أن تسخن عندما تطالبها هذه النظرية بأن تبرد. وأخيراً فإن علماء طبقات الأرض يبتعدون عن نظرية " الكل فى آن واحد ". وهم يعتقدون الآن أن الحوادث الطبيعية كتكوين الجبال وامتلاء المحيطات تحدث ببطء عبر ملايين وبلايين من السنين، أكثر مما تحدث فى آن واحد أو فى قرون قليلة.

وبدلا من أن يجئ من السماء ماء المحيطات، يحتمل أن يكون قد جاء من باطن الأرض. وعبر ملايين السنين فإن الغازات والسوائل المحبوسة فى الصخور قد تحركت إلى أعلى، ولفظت إلى السطح من خلال البراكين وشقوق كبيرة فى القشرة الأرضية. إن أغلب الماء يصل إلى السطح على شكل بخار بركانى يكون ٨٠٪ من كل الغازات التى تطلقها البراكين. إن كمية الماء التى تخرجها البراكين الآن بالغة الضآلة. ولكنه أكثر من كاف لتفسير كل الماء الموجود فى المحيطات، لو أنه كان يخرج بنفس هذا المعدل لملايين السنين. ومن المحتمل أنه كان يسرى بسرعة أكبر عندما كانت الأرض فى مقتبل عمرها على أية حال بحيث إن مستوى المحيط كان كما هو الآن فى المائة مليون سنة الماضية على الأقل.

وكذلك فإن الماء قد كان ومازال ينطلق من الصخور إذ تتآكل وهذا الماء إلى جانب بخار البراكين المكثف وقد تجمع فى الأنهار وجرى هابطا إلى الجزء الأدنى من القشرة يكون أحواض المحيطات. وقد اجتمع هذا مع الماء المنطلق من الصخور على أرضية الأحواض وتكونت برك كبيرة. وقد تضامت البرك لتشكل بحيرات، وصارت البحيرات بحارا والبحار محيطات.

وليس ماء المحيط شبيها بالمطر أو بالماء العذب فهو مالح ومر المذاق. وهذه الملوحة راجعة إلى المواد الكيميائية والمعدنية الذائبة فى الماء. وهذه قد جلبتها البراكين، وذابت من الصخور والتربة بفعل المطر والأنهار. ولك أن تقول إن أغلب ملح البحر قد جاء من الأرض.

اللغة الإنجليزية

فى تتبع تاريخ اللغة الإنجليزية، من الملائم أن نميز ثلاث فترات مختلفة. فأولاً هناك الفترة الباكرة منذ وصول الإنجليز إلى بريطانيا حتى حوالى سنة ١١٠٠ وهذه تسمى عادة الإنجليزية القديمة، أو الفترة الأنجلوسكسونية. ومن ١١٠٠ إلى حوالى ١٥٠٠ نجد الإنجليزية الوسطى. وأخيرا هناك الإنجليزية الحديثة من ١٥٠٠ إلى الوقت الحاضر. ورغم أن هجرة الشعب الإنجليزى من قارة أوربا تمت أساساً فى القرنين الخامس والسادس فليس لدينا سوى القليل جدا من السجلات عن أى شئ مكتوب بالإنجليزية قبل حوالى عام ٧٠٠ . وبعد ذلك نجد سلسلة لا تنقطع من السجلات التى يمكن رؤية طبيعة اللغة منها.

ولا ينبغى أن نتصور أن الانتقال من إحدى هذه الفترات إلى الفترة التالية كان مفاجئا ومنقطعا أو أنه فى يوم أو أسبوع بعينه كف الناس عن التكلم بالإنجليزية القديمة وبدءوا يتكلمون بالإنجليزية الوسطى. فالأحرى أن هذه العملية كانت أشبه بالمرور من بلد إلى آخر أثناء السفر. فثمة القليل عند أى لحظة واحدة يبين هذا الانتقال. غير أنه بعد فترة يجد المرء نفسه فى منطقة جديدة. لقد كان تطور اللغة تدريجيا على الدوام وغير محسوس كما هو اليوم. وفى أى عصر لابد أنه قد كان ثمة تداخل كبير بين القديم والجديد، بين الجيل الأكبر سنا الأكثر محافظة والمحتفظ بصور الكلام القديمة، والجيل الأصغر سنا الذى يصطنع التجديدات. وحتى فى عمل الكاتب الفرد كثيراً ما يمكننا أن نجد مزيجا من الأشكال القديمة والجديدة. وينبغى أن نستبقى فى أذهاننا أن هذه التغييرات كانت لاشعورية إلى حد كبير، ولم تكن راجعة إلى أى مجهود متعمد من جانب المتكلم.

انتشرت أفكار غاندى سريعاً وسُمعت صيحة " الهند للهنود" فى كل مكان. وبدأ الناس يسمون غاندى " المهاتما " أو الروح الأعظم ويستمعون إلى كل كلمة يقولها. وتحت قيادته بدأ الهنود يناضلون فرفضوا شراء البضائع البريطانية ورفضوا أداء الخدمة فى الجيش البريطانى وخرج الأطفال من المدارس البريطانية.

كان أتباع غاندى يحبونه ولكن الكثيرون منهم لم يتلقوا إلا تعليما ضئيلا، ولم يفهموا ما يعنيه فهما كاملا عندما كان يتحدث عن الطرق السلمية وعن سلطان الحب. لقد شرعوا يقتلون البريطانيين وسُجن آلاف الهنود نتيجة لذلك. وقد مثل غاندى أمام قاضٍ وقال إنه آسف لأن شعبه قد جاوز أوامره، وإن كان لا يسعه رغم ذلك أن يدعهم يتبعون نظاما ليس بالعادل. وحكم القاضى على غاندى بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة ست سنوات. غير أنه بعد عامين أى فى ١٩٢٤ أطلقت الحكومة البريطانية سراحه.

وفى الوقت الذى كان غاندى يحارب فيه ضد الحكم البريطانى للهند كان يحارب أيضاً معركة أخرى كانت خليقة أن تبدو ميئوساً منها لأى شخص تقريباً يعيش فى ذلك الجزء من العالم. لقد كان يؤمن بأنه ينبغى على الهند أن تتخلى عن ذلك النظام البالغ القدم البالغ القوة الذى يُعرف باسم الطبقة المنغلقة، والذى يقول بأن كل أمرئ يولد فى وضع معين فى الحياة ولا يمكنه أن يغيره قط. وقد غدا نظام الطبقات جزءاً من الديانة الهندوسية، التى كانت تعتقد أيضاً أن البشر يعيشون عدة حيوات قبل حياتهم الراهنة وبعدها. وما كان المرء ليستطيع أن يتزوج خارج طبقته وكان ثمة أربع طبقات رئيسية أعلاها هم البراهمة الذين يمكنهم أن يصبحوا كهنة أو مدرسين وتحتهم كان يأتى الجنود ورجال الأعمال والمزارعون ثم العمال.

غير أنه تحت هؤلاء جميعا كانت هناك الأنفس الفقيرة التى وُلدت خارج أى طبقة على الإطلاق وكانوا يعرفون باسم المنبوذين " الأنجاس " . ولكن غاندى كان يدعوهم أبناء الرب. ولم يكن يُسمح لهؤلاء الناس بالعيش إلا على الحافة

الخارجية للبلدة أو القرية أو أن يلمسوا أى شئ يلمسه الهندوسى المنتمى إلى الطبقة. وكان العمل الوحيد المسموح لهم به هو إزالة جثث البشر والحيوانات الميتة أو تنظيف الشوارع . وكان غاندى يحاول دائماً أن يساعد المحتاجين . وكان الأنجاس فى رأيه أندادا. كان يمنحهم عملا فى بيته، ويتركهم يُعدون طعامه بل إنه قد ربى واحدة من الأنجاس بوصفها ابنة له.

مسقط رأس الإنسان

كان الاعتقاد المرجح، لعدة سنوات، هو أن أول الأنواع البشرية قد نشأت فى آسيا، ربما فى المنطقة الواقعة على طول المنحدرات الجنوبية لجبال الهملايا. ولكن المتفق عليه الآن، بوجه عام للغاية، هو أن القارة الأفريقية كانت مسقط رأس الجنس البشرى. ومن ثم فإن مطلع التاريخ الإنسانى يجب أن يبدأ بإظهار كيف أن مخلوقات كانت سماتها البشرية والقردية متوازية – إلى حد كبير – قد عاشت فى أفريقيا ربما فى أواخر العصر البليوسينى، حيث تمخضت عنها أولى الكائنات التى يمكن أن نعتبرها بشرا، وذلك من خصائصها الجسمانية ومقدرتها تقريبا فى تشكيل الحجر والخشب بما يناسب أغراضها. هنا بزغ فجر الثقافة – بداية ذلك الابداع الضخم المتعدد الألوان ماديا وفكريا وروحيا الذى حققه عقل الإنسان وهو يجاهد ليقاوم ويسيطر ويتفهم ويستمتع ويزين العالم الطبيعى القاسى الذى يحوطه.

ولسوف يتضح أنه فور ظهور الإنسان، وبداية صنع الأدوات، انتقلت حفنة من الجنس البشرى إلى شرقى آسيا، حيث أقاموا مركزا للتطور الفيزيقى والثقافى. والواقع أننا سنجد أنه، منذ أزمنة بالغة القدم، يتعين قيام تراثين ثقافيين عظيمين – أحدهما نشأ فى شرقى آسيا والآخر فى افريقيا ثم التقيا بروافدهما المتعددة والمختلفة على مدى حدود واسعة شملت الهند وأوربا. وكما ثبت غالبا – فيما تلى ذلك من عصور – فإن هذا الالتقاء بين التقاليد المضادة يستحث النمو والتغير المفيد. فمثل هذه المواجهات تهز جماعات البشر، ليدركوا أنه من الممكن وجود طرق للصناعة وأساليب للتفكير غير تلك التى ظلوا دائما يتصورون أنها الصحيحة

والحتمية. وهكذا ، فبالعنف أو بدونه، تتقرض الحضارات وتمتزج، وأحياناً ما تنطلق فى اتجاهات جديدة.

تاريخ البشرية – تأليف جاكيتا هوكس وسير ليونارد وولى

الأنماط فى التربية

كان شكل التعليم فى أثينا يعتمد على التركيب السياسى والاجتماعى لدولة المدينة الديمقراطية. ولم يكن هناك صراع كامن بين مطالب النمو الفردى والواجب السياسى، حيث إن الإنسان كان يبلغ كمال المعيشة طوال حياته كمواطن. ولما كان ذا صوت مباشر فى تسيير الشئون السياسية، ويمكن أن يدعى لتقلد أى وظيفة فى الدولة، فقد كان التفنن والنشاط المتعدد الجوانب فضائل وطنية فى ذاتها. ولقد أكدت الديمقراطية الأثنية الحرية الإنسانية والقيم الفردية، وانعكس هذا التأكيد على التعليم الأثينى. فلم تكن الدولة تفرض شكلا من التربية، ولا تمارس رقابة. وكان المعلم ممارسا خاصا. وكان التزام الأب الأثينى بتعليم ابنه التزاما معنويا أكثر منه قانونيا. وكانت التربية معنية عادة بالفضائل الوطنية، بما فى ذلك الصحة وحسن السلوك، بالإضافة إلى تقديم مبادئ التدريب الذهنى والجمالى. لم يكن المدرس خادما للدولة، ولا كان يحظى بكبير احترام . ففى مجتمع يُسيّر فيه الهواة شئون الدولة، كان المحترف يُنظر إليه نظرة شك

ولئن كانت أثينا نموذجا للديمقراطية، لقد كانت أسبرطة دولة شمولية استبدادية على نحو نموذجى. كانت الحكومة تسلطية والفضائل الوطنية ممثلة فى مراعاة نظام صارم واخضاع كامل للفردية لنظام من السلوك مرسوم. وعلى حين كان التعليم فى أثينا مسألة مسئولية أبوية فردية، كان فى أسبرطة منظما تحكمه الدولة لتحقيق غاياتها، رغم أن تعليم الشباب لم يكن عملاً مهنيا، ولم يكن هناك مدرسون بأجر.

وكما هو المألوف فى النظم الشمولية ، كانت التربية عملية " شرطية " بالمعنى الذى تستخدمه المدرسة السلوكية فى علم النفس.كان الطفل الإسبرطى –

منذ نعومة أظفاره - يدرب على تلك الاستجابات وطرق التفكير التى تعتبرها السلطة السياسية مطلوبة. وكان الهدف المنشود هو الحفاظ على هيئة شجاعة صلبة، حسنة التنظيم من المواطنين الجنود. ولم تكن الأصالة واستقلال التفكير موضع تشجيع، فقد كان المثل الأعلى هو المحافظة قبل أن يكون التقدم. ومن المحتم أن ينشأ مثل هذا التصور لوظيفة التربية فى مجتمع قائم على مبدأ أن الدولة هى العليا، وأنها لا تقرر فقط الغايات التى يعيش الناس من أجلها، وإنما أيضاً الطريقة التى يعيشون بها.

أفريقيا والمستكشف

إن مزيجا غريبا من الكراهية والحب قد جذب المستكشفين إلى أفريقيا، لقد كانوا أشبه برجال تروق لهم الحياة فى البحر، ما إن يلزموا أنفسهم بمخاطرة، حتى يشعروا بدافع إلى العودة إليه، المرة تلو المرة، حتى لو قتلتهم أفريقيا. وفى وقت آخر، يشكو أغلبهم مر الشكوى من البلد وسكانه، معلنين أنهم يتسمون بالدمامة والوحشية وتدبير المؤمرات والفساد، وأنه لا أمل منهم فى نهاية المطاف. ومن الأمور غير العادية فى وصف رحلاتهم ندرة تأثرهم بجمال المنظر الطبيعى، وروعته والسهول العظيمة للهضبة الوسطى والجبال الزرقاء على البعد وجموع الحيوانات البرية التى تتجول هناك. فهى بالنسبة للمستكشفين معادية أساساً، ناقصة، لا ينبغى النظر إليها بعين جمالية إلى أن تصلحها، وتردها إلى النظام، الحضارة والمسيحية.

إن الدكتور شواينفيرث، وهو واحد من أهدأ مستكشفى أعالى النيل وأكثرهم اكتفاء ذاتيا، يلاحظ:

"إن أول مرأى لجمع من المتوحشين إذ يمثلون فجأة بعريهم المجرد منظر لا سبيل لأى قدر من الألفة أن يزيل انطباعه الغريب. وهو يسيطر على الذاكرة سيطرة باقية ويجعل المسافر يسترجع من جديد الحضارة التى خلفها وراءه".

وإذ ارتد عما يدعى وحشية أفريقيا عاد شواينفيرث إلى أوربا. ولكنه وجد أنه ليس فى وسعه البقاء هناك. ففى خلال عام أو عامين استردته أفريقيا. وكان هذا

هو الشأن مع جميع الآخرين سواء كانوا مبشرين مثل لفنجستون، أو دارسين مثل بيرتون أو جنودا وجباة مثل سبيك أو رياضيين مثل بيكر. وهم جميعا يعلنون أنهم جاءوا إلى افريقيا لأن لهم رسالة فيها. إنهم يريدون أن يحلوا المشكلات الجغرافية ويريدون أن يستصلحوا البلد، وأن يحولوا الأرض غير المفلوحة إلى مزارع نافعة وأن يفتتحوا التجارة ويرفعوا المواطنين إلى مستوى معيشى أعلى. ومع ذلك لا يستطيع المرء أن يحول بين نفسه والشعور بأنه مازال ثمة سبب آخر لرحلاتهم: إنه قلق جذرى وحب استطلاع بسيط غامر نحو كل ما هو غريب وجديد. ولكى يرضوا هذا الاستطلاع فإنهم على استعداد لأن يتحملوا أى شئ حتى احتمال الموت ذاته.

وقد كان جوزيف طومسون المستكشف الاسكتلندى الشاب الذى كان أول من عبر كينيا إلى البحيرات العظمى صريحا غاية الصراحة فى هذا الصدد. فقبل أن يموت كتب: "لقد قضى علىّ بأن أظل هائما على وجهى. لست بانى امبراطورية ولست مبشرا ولست عالما حقا. وإنما أنا لا أعدو أن أكون راغبا فى العودة إلى أفريقيا كى أواصل جولاتى". ربما لا يوافق المستكشفون الآخرون على هذا القول البتة. ومع ذلك فإن هذه الرغبة الجذرية فى حياة التنقل كانت بالتأكيد جزءاً من طبائعهم جميعا وربما كانت عاملاً مسيطرا على حياتهم.

النيل الأبيض – آلان مورهيد

التنظيم الاجتماعى للصحراء

يقوم التنظيم الاجتماعى للصحراء على هيئة قبائل. ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى الإحساس العائلى الفطرى. والبعض الآخر إلى غريزة الحفاظ على الذات التى تلزم مجموعات كبيرة من الناس بالتماسك من أجل التضامن المشترك.

فالانتساب إلى قبيلة مشهورة يُشعر كل إنسان بأن له جماعة قوية من الأقرباء بالاسم، يساندونه فى الضراء ويتحملون الأعباء بنفس القدر ويحملون عنه خطأه حينما يكون هو الطرف المذنب.

إن هذه المسئولية الجماعية تجعل البشر حريصين على ألا يخطئوا وتجعل العقاب أمرا ميسورا للغاية – فالمسئ يعزل عن النظام ، ويصبح منفيا إلى أن يتصالح من جديد مع الرأى العام لرجال القبيلة.

ولكل قبيلة حيها فى الصحراء. أما مدى هذه الأحياء القبلية وطبيعتها فتحددها القوانين الاقتصادية لتربية الإبل. فكل قبيلة تتاح لها فرصة عادلة من المرعى طوال العام، فى كل سنة طبيعية. ولكل قبيلة قدر كاف من ماء الشرب يفى بحاجة أسرها جميعا كل عام. ولكن فقر الإقليم يفرض تقسيما فرعيا على القبيلة.

فموارد المياه هى عادة آبار وحيدة غالبا ما تكون قليلة جدا والمراعى رقع صغيرة مبعثرة فى أودية أو واحات مستورة بين الصخور. وما كانت لتستطيع أن تكفى – فى وقت واحد أو مكان واحد– القبيلة كلها، ومن ثم تنقسم إلى عشائر وتعيش دائماً كعشائر متجولة، كل منها مستقل بدائرته فى نطاق المجموع القبلى .

أسفار فى الصحراء العربية – تأليف تشارلز م. داوتى –

من المقدمة بقلم ت.أ.لورنس

طبيعة الكلام

الكلام ملمح مألوف فى الحياة اليومية، حتى إننا قلما نتوقف لكى نعرفه. إنه يبدو طبيعيا للإنسان، كالمشى، ولا يفوقه فى الطبيعية سوى التنفس. ومع ذلك فإننا لا نحتاج إلى التأمل أكثر من لحظة لكى نقتنع بأن طبيعية الكلام ليست إلا شعورا وهميا. إن عملية اكتساب الكلام – من زاوية الحقيقة المتروية – أمر مختلف تماما عن عملية تعلم المشى. ففى حالة الوظيفة الأخيرة، لا تلعب الثقافة – أو بمعنى آخر القوام التقليدى للعرف الاجتماعى – دور جديا. إن الطفل كفرد مزود بتلك المجموعة المعقدة من العوامل التى نسميها الوراثة البيولوجية، لتحقيق كل التكيفات العضلية والعصبية التى نحتاج إليها وتؤدى إلى المشى. ومن المحقق أن تكوين هذه العضلات، والأجزاء الملائمة من الجهاز العصبى، يمكن أن يقال إنه فى حد ذاته يتكيف فى المحل الأول مع الحركات التى نقوم بها أثناء المشى وما شابهه من

أنشطة. وبمعنى حقيقى جدا، فإن الكائن الإنسانى السوى مقدر له أن يمشى، لا لأن من يكبرونه سنا سيساعدونه على تعلم هذا الفن، ولكن لأن تكوينه العضوى معد منذ الميلاد، أو حتى منذ لحظة الحمل، لأن يقوم بكل تكاليف الطاقة العصبية، وكل التكيفات العضلية التى تؤدى إلى المشى. ونضع الأمر فى صورة موجزة فنقول: إن السير وظيفة بيولوجية كامنة فى الإنسان.

وليس الأمر كذلك مع اللغة . من الحق – بطبيعة الحال – إن الفرد، بمعنى معين، قد قدر له أن يتكلم. ولكن ذلك راجع كلية إلى الظرف المتمثل فى أنه لا يولد فى الطبيعة فحسب، وإنما فى أحضان مجتمع من المؤكد – وهذا منطقى – أن يفضى به إلى تقاليده. امح المجتمع، وستتوافر كل أسباب الاعتقاد بأنه سيتعلم المشى وذلك – بالتأكيد – إذا عاش أساسا. ولكن يعادل ذلك يقينا أنه لن يتعلم الكلام قط، أى توصيل الأفكار طبقا للنظام التقليدى لمجتمع معين. أو – مرة أخرى – ابعد الفرد الحديث الولادة عن البيئة الاجتماعية التى جاء إليها وانقله إلى بيئة أجنبية تماما، وسيكتسب فن المشى فى بيئته الجديدة مثلما كان خليقا أن يكتسبه فى البيئة القديمة ولكن كلامه سيجيئ مختلفاً تماما عن كلام بيئته المحلية. إن المشى، إذن ، نشاط إنسانى عام، لا يتنوع إلا فى نطاق ظروف محدودة ونحن ننتقل من فرد إلى فرد، وتنوعه لا إرادى وبلا غرض. أما الكلام فنشاط إنسانى يتنوع بصورة لا يمكن تحديدها ونحن ننتقل من مجموعة اجتماعية إلى مجموعة اجتماعية، لأنه ميراث تاريخى صرف للجماعة، وحصيلة عرف اجتماعى طال استمراره، وهو يتنوع مثلما تتنوع كل الجهود الخلاقة – ليس بمثل درجتها من الوعى ، ربما ، ولكنه يتنوع حقا مثلما تتنوع العقائد والأعراف وفنون الشعوب المختلفة. إن المشى وظيفة عضوية غريزية (وبديهى أنه ليس فى حد ذاته غريزة). أما الكلام فوظيفة " ثقافية " مكتسبة وغير غريزية.

مختارات من كتاب

"سلسلة اللغة والأدب الإنجليزى " (الكتاب الأول) للدكتورة نور شريف

ماری کوری

إن عمل ماري كورى فى حقل الراديوم والنشاط الإشعاعى يجعلها واحدة من عمالقة العلم الحديث. كانت ابنةً لمعلم فى وارسو، ولدت فى ١٨٦٧ ومنذ طفولتها أبدت ذاكرة خارقة. اضطرت إلى الخروج إلى مضمار العمل لكى تعين الأسرة على نفقاتها ولكنها واصلت دراساتها، على نحو خصوصى، بعد تركها المدرسة.

وسرعان ما تجلى استقلال روحها فى ارتباطها بحركة البولنديين الوطنية، ممن كانوا يسعون إلى الاستقلال عن الإمبراطورية الروسية . بيد أنه على الرغم من وطنيتها المتحمسة، قدر لها فى باريس أن تحقق أحلامها. وهناك كانت تختلف إلى محاضرات فى جامعة السوربون نهارا، وتدرس درسا شاقا ليلاً فى عليةٍ بحى الطلبة، تعيش على وجبة من الخبز والزبد والشاى.

وبعد وصولها إلى باريس بثمانية عشر عاماً، عينت أول أستاذة أنثى فى السوربون، ومنذ ١٨٩٥ غدت حياتها وعملها مرتبطين بحياة وعمل زوجها بيير كورى، وهو عالم مبرز بدوره.

وقد قدر لها أن تتلقى أعظم مفاخر عالم العلم، بما فى ذلك جائزة نوبل عام ١٩١١ لاكتشافها الراديوم والبلوتونيوم، وعزلها [عنصر] الراديوم النقى.

بيد أنه كان أيضاً مسئولاً عن موتها ففى ١٩٣٤ ماتت بسرطان الدم، من جراء الإشعاع.

وقد واصل عملها ابنتها وزوج ابنتها. وفيما بينهما لعبت أسرة كورى دوراً بارزاً فى نمو علم الطبيعة الحديث عبر ستين عاماً - بدءاً بدراسات التناظر

البلورى، وامتدادا إلى بناء المفاعلات النووية.

لتدن كولدج ، يونيو ١٩٧٨

النيل الأبيض

يشكل النيل جنوبى الخرطوم مجرى معقداً. فلمسافة ٥٠٠ ميلاً يتقدم عبر الصحراء على طول مجرى عريض، منتظم إن قليلاً أو كثيراً، وثمة أشجار وتلال واطئة عارية عارضة أو جبال – على كلا الضفتين. بيد أنه لدى النقطة التى يقبل عندها نهر السوباط من جبال الحبشة، على غير مبعدة من بلدة مالاكال الآن، يتحول النهر غربا. وهنا يغدو الهواء أكثر رطوبة ، والضفتان أشد خضرة. هذا أول نذير بالحائل الكبير أو السد الذى يقع أمامه. ما من مستنقع فى العالم أبعث على الخوف من هذا السد. فالنيل يتوه فى منطقة واسعة من سرخس البردى والنباتات الآخذة فى التعفن. وفى الحرارة النتنة ثمة حياة مدارية غزيرة لم تتغير كثيراً منذ بدء العالم. إنها بدائية معادية للإنسان كبحر سارجاسو. إن التماسيح وأفراس النهر تنطرح متثاقلة فى الماء الطينى. والبعوض وسائر الحشرات تختنق الهواء، وطيور الماء الغريبة تحرس الضفاف. ليس هذا الإقليم يابسةً ولا ماءً. وعاماً بعد عام يدأب التيار على جلب المزيد من النباتات الطافية، وتكويمها على شكل كتل صلبة، ربما بلغت كثافتها عشرين قدما، وتبلغ من القوة مبلغاً يستطيع الفيل معه أن يخطو عليها. على أن هذا الحطام سرعان ما يتكسر على شكل جزر، ويعاود التكون فى مكان آخر. ويتكرر هذا فى ألف نموذج، لا ينماز بعضه عن بعض، ويستمر إلى الأبد.

آلان مورهيد – النيل الأبيض

سكان العالم

إن نمو سكان الأرض من البشر يمثل التهديد الرئيسى والملح للنوع البشرى. وكل الأوجه الأخرى للسلوك البشرى ثانوية من حيث الأهمية. لقد ظل معدل النمو السنوى لسكان الأرض من البشر شديد الانخفاض أثناء تقريباً كل الملايين القليلة من السنين التى تلت مشى الإنسان على أرض هذا الكوكب. ومعدل

النمو هذا – الذى بدأ يرتفع بصورة ملحوظة، أثناء القرن الثامن عشر، وتزايد بصورة حادة أثناء القرن التاسع عشر – لم يغد مقلقاً إلا أثناء حياتنا.

إن أغلب البلدان المتقدمة قد مرت بما يدعى " نقلة سكانية". فعندما بدأ التصنيع، ونتيجة لوجود كميات مضمونة نسبياً من الطعام، وإدخال الاجراءات الصحية الحديثة، حدث انخفاض سريع فى معدل الوفيات، وذلك إلى حد كبير بين المواليد وصغار الأطفال، ولم يتناقص معدل الخصوبة لبعض الوقت. وخلال تلك الفترة، نما عدد السكان فى أوربا والولايات المتحدة واليابان بسرعة. ومنذ ذلك الحين، انخفض معدل الخصوبة بما يتمشى، حقيقةً، ومعدل الوفيات، وغدا عدد سكان هذه البلدان فى طريقه إلى أن يظل ثابتا.

بيد أن بقية العالم كانت ترزح تحت نير الاستعمار، وكانت النتيجة افتقارا إلى التناسب السكانى لم يتنبأ به أحد. وقد جلب السادة الغربيون إلى مناطق جغرافية ضخمة نفس الإجراءات الصحية التى كانت فعالة الأثر فى بلادهم، على حين لم يشجعوا نمو الصناعة المحلية. وإذ فعلوا ذلك، قللوا من معدل الوفيات بدرجات متفاوتة. ومهما يكن من أمر، فإنهم لم يدخلوا النمو الاقتصادى الذى من شأنه، إذ يوفر وظائف ودخلاً ورعاية صحية وتعليماً ووجبات أفضل ويرفع من مركز المرأة، أن يولد أيضاً حوافز ودوافع الانخفاض التلقائى فى الخصوبة، وهو الذى اقترن به النمو فى أوربا والولايات المتحدة واليابان.

مازال على غالبية العالم النامى أن يمر بهذه النقلة السكانية. ونتيجة لذلك، فإن تعداد سكان الأرض من البشر – ويبلغ الآن أربعة آلاف مليونا – يتجه نحو السبعة آلاف مليونا. لدى دورة القرن [العشرين] . وليس من المحتمل أن يثبت قبل أن يبلغ سكان العالم عشرة آلاف مليونا أو أكثر، إلا أن تتدخل ظواهر أخرى، وهو ما قد يحدث. ونصوغ الأمر على أبسط الأنحاء فنقول: لئن أريد للبشرية أن تحيا فى ظل الرخاء المادى الذى تستطيع التكنولوجيا أن تجلبه، ومع أخذ ما لكوكبنا من حجم وموارد محدودة فى الاعتبار، فإننا الآن أكثر عددا مما ينبغى.

فيليب هاندلر – الطعام والسكان

ملكة الذكاء عند الإنسان

كان أسلاف الإنسان يعيشون فى الأشجار. ومالبث الكائن الذى يسير على أربع أن غدا يسير على اثنتين. وتطور اثنان من المخالب إلى يدين، مما مكنه من التأرجح من غصن إلى غصن. وغدت رأسه متصبة، ومال بدنه إلى الوضع الرأسى، وكبر حجم مخه.

بيد أنه بقيت هناك معجزة أخرى قبل أن يغدو هذا الأولى كائنا بشرياً. وتكمن هذه المعجزة – ولا ريب – فى العصر الجليدى الذى اجتث الغابات من جذورها، وخلف بضعة قطعان من القردة الشبيهة بالإنسان معزولة عند أقدام الجبال، محرومة من موطنها (الأشجار) ومضطرة إلى أن تلتمس حياة جديدة فى أمن الكهوف، تهددها فى مخابئها الدببة والأسود. كان الاختيار أمامها هو أن تقاتل أو تختفى كليةً. ولم يكن لها مخالب ولا أنياب. ولكن غريزة المحافظة على الذات زودتها بسلاح يعلو على كل ثمن – نعنى الذكاء.

فى تلك اللحظة ولد الإنسان. كان عاريا فى عالم من الأعداء. ولكن وسائل تأكيد انتصاره المقبل كانت فى متناوله. وكمثل الطفل فى مهده، كان يملك – رهن إشارته – إمكانية ذلك الذكاء الذى قدر له أن يمكنه من فرض سلطانه على عالم أساء استقباله. لقد بدأ يؤكد تفوقه على كل الوحوش الضارية التى هرب منها. كيف ، لولا ملكة الفكر، كان بمقدوره أن يقاومها ؟ لقد كانت تلك الملكة هى سلاحه الوحيد، سلاحا لا نظير له.

بدأ الإنسان من البداية. كان عليه أن يخترع كل شىء، ويكتشف كل شىء، بدءاً بجسده والكوكب الذى يدعوه موطنه. ومالبث كنز معرفته وبراعته التقنية المدخر أن راح يزداد من جيل إلى جيل، رغم فترات عارضة من الانتكاس. وقد أمكنه أن ينقل لنا هذا، وهذا ما نخلع عليه اسم الحضارة. ما من نوع آخر من عالم الحيوان يلوح قادراً على توسيع مخزونه من المعرفة المكتسبة. والإنسان وحده، منذ فجر تاريخه، هو الذى وجه ملكة ذكائه الذى لا يقهر إلى مهمة إثراء موروثه الثقافى إلى ما لا نهاية.

رينيه سديو – تاريخ العلم

الفينيقيون

تاريخ الشعب الفينيقي هو أحد أمثلة تأثير البيئة الجغرافية في الخلق القومي. فأرض فينيقيا هي، ببساطة، امتداد لساحل سوريا الوسطى، يمتد شمالا من خليج عكا لأقل من مائتي ميل. وفي الغرب نجد البحر المتوسط، وفي الشرق سلسلة جبال لبنان الكبرى، ولا تبعد التلال عن البحر أكثر من عشرة أميال، وأحيانا تغوص فيه عموديا. بيد أن السهول الساحلية الصغيرة، وهي محمية من الرياح الشمالية، ترويها سيول الجبل، فائقة الخصوبة. وتقدم التلال أخشابا - أرز لبنان - وأرضا للرعي. بل إنه يمكن انتزاع الرزق من البحر. وثمة مصائد غنية للأسماك. ومن المُرَيق - وهو نوع من المحار - يُحصل على صبغة أرجوانية قوية قدر لها - لعدة قرون - أن تحظى بالرضا في العالم القديم. ذلك أن الملوك والنبلاء قد جهدوا كي يتسربلوا بحلل من أرجوان صور. وكانت الشطآن الرفيقة الانحدار، وإن تكن بلا جدوى للسفن الحديثة، مرافئ مثالية للأوضاع القديمة، عندما كان من المعتاد سحب السفن الخفيفة نحو الشاطئ. وأخيراً فإن رعن الجبل الصخرى والجزر كانت مواقع للمدن أو المعاقل، تستعصى على قوى الأزمنة الغابرة بصورة كاملة، إلا أن يسيطر العدو على البحر.

وكان الفينيقيون يتكلمون لغة سامية تشبه العبرية. وعلى حين تُروى أساطير متنوعة عن أصلهم، ثمة أسباب عديدة لاعتبارهم فرعا من العائلة السورية أو الكنعانية التي تصادف أن استقرت على هذا الساحل، ونمت - على نحو مستقل - نتيجة للبيئة الطبيعية المحيطة بها. كانت الجبال تحميها إلى حد كبير من الشجار المستمر والمعارك القبلية التي كانت تبقى دول البحر الداخلي في غليان. وفي مدنهم البعيدة كانوا آمنين من كل شئ سوى الغزو الشكلي على نطاق واسع. ومن ناحية أخرى، لم يكن لبنان عائقا منيعا في وجه التجارة السلمية. وعلى الجانب الآخر منه كانت تقع دمشق، ومنها تأتي طرق القوافل، شرقا إلى بابل ومدن بلاد ما بين النهرين العريقة، وجنوبا إلى فلسطين ومصر، وشمالا إلى حلب وأرض الحيثيين.

وعبر البحر كان الطريق مفتوحا إلى قبرص، ثم إلى جزر اليونان، أو بحذاء ساحل فلسطين إلى دلتا النيل.

وعلى هذا نجد أمنا معقولا مكّن المستوطنات الصغيرة من أن تزدهر وتطور صناعاتها، وكذلك تسهيلات للاتصال التجارى، مما سمح لازدهارها بأن يستمر، مجاوزا حدود منطقتها الساحلية.

ف.ن. برايس – انتصارات النشاط الفينيقى

أطلس الجيب(*)

الناشر: كولنز (١٩٦٨)

بلاد العالم

الكومنولث البريطانى: المملكة المتحدة: لندن، كندا: أوتاوا، أستراليا: كانبرا، نيوزيلاند: ولنجتون، الهند: دلهى، باكستان، روالبيندى، سيلان: كولومبو، غانا: أكرا، سنغافورة: –، قبرص: نيقوسيا، نيجريا: لاجوس، سيراليون: فريتاون، تانزانيا: دار السلام، ساموا الغربية: آبيا، جامايكا: كنجستون، ترنداد وتوباجو: بورت أوف سبين، أوغندا: كامبالا، مالاوى: زومبا، ماليزيا: كوالالامبور، كينيا: نيروبى، مالطة: فاليتا، زامبيا: لوساكا، جامبيا: باثرست، لسوثو: ماسيرو، جزر مالديف: ميل، جيانا: جورج تاون، بوتسوانا: جابرونس، باربادوس: بريدج تاون، أنتيجوا: سان جونز، سوازيلاند: مبابان، موريتيوس: بورلوى، جزر بهاما: ناساو، البحرين، منامه، جزر برمودا: هاملتون، برونى: برونى، جزر فوكلاند: ستانلى، جزر فيجى: سوفا، جبل طارق: –، هونداوراس (البريطانية): بليز، هونج كونج: فيكتوريا، بابوا وغينيا الجديدة: بورمورسبى، روديسيا: سالسبرى، سانت هيلانه: جيمز تاون، جزر سيشل: فيكتوريا، غرب الباسفيكى: هونيارا، ولايات جزر الهند الغربية المترابطة: على بربادوس.

(*) تغير بعض هذه البيانات منذ تاريخ صدور الأطلس، فليراع القارئ هذا.

بلاد العالم الأخرى

أفغانستان: كابول، ألبانيا: تيرانا، الجزائر: الجزائر، أندورا: أندورا، الأرجنتين: بوينوس آيرس، النمسا: فينا، بلجيكا: بروكسل، بوليفيا: لاباز، البرازيل: برازيليا، بلغاريا: صوفيا، بورما: رانجون، بوروندى: بوجومبورا، كامبوديا: فنوم بنش، كاميرون: ياوندى، جمهورية أفريقيا الوسطى: بانجوى، تشاد: نورلامى، شيلى: سانتاياجو، الصين: بكين، كولومبيا: بوجوتا، كونغو (كينشاسا): كينشاسا، كونغو (برازفيل): برازفيل، كوستاريكا: سان خوسيه، كوبا: هافانا، تشيكوسلوفاكيا: براغ، داهومى: بورتونوفا، الدنمارك: كوبنهاجن، جزر فيرو: تورشافن، جرين لاند: جودثاب، جمهورية الدومنيكان: سانتودومنجو، إكوادور: كيتو، إثيوبيا: أديس أبابا، فنلندا: هلسنكى، فورموزا (تايوان): تايبى، فرنسا: باريس، جيانا وجزر الهند الغربية (الفرنسية): كاين، منطقة افارس وايساس: جيبوتى، جابون: ليبرفيل، ألمانيا: (كلها) - (ألمانيا) الشرقية: برلين، (ألمانيا) الغربية: بون، برلين: اليونان: أثينا، جواتيمالا: مدينة جواتيمالا، غينيا: كوناكرى، كايتى: بور أوبرينس، هوندوراس: تيجوسيجاليا، المجر: بودابست، أيسلندا: ريكيافيك، اندونيسيا: جاكارتا، إيران (فارس): طهران، العراق: بغداد، أيرلندا: دبلن، إسرائيل: القدس، إيطاليا: روما، ساحل العاج: أبيجان، اليابان: طوكيو، الأردن: عمان، كوريا: - ، (كوريا) الشمالية: بيونج يانج، (كوريا) الجنوبية: سول، الكويت: الكويت، لاوس: فينتيان، لبنان: بيروت، ليبريا: مونتوفيا، ليبيا: البيضة، ليتشتنشتاين: فادوز، اللوكسمبورج: اللوكسمبورج، جمهورية مالاجاسى: تاناناريف، مالى: باماكو، موريتانيا: نواكشوط، المكسيك: مدينة المكسيك، منغوليا: أولان باتور، مراكش: الرباط، نيبال: كاتماندو، هولندا: لاهاى، جزر الهند الغربية (الهولندية): ولمستاد، سورينام: باراماريبو، نيكاراجوا: ماناجوا، النيجر: نيامى، النرويج: أوسلو، باناما: باناما، باراجواى: أسونسيون، بيرو: ليما، جمهورية الفلبين: مدينة كويزون، بولندا: وارسو، البرتغال: لشبونة، أزورس وماديرا: انجرا

وفتشاى، جزر كيب فرد: برايا، موزمبيق: لورنكوماركس، غينيا (البرتغالية): بيساو، أنجولا: لواندا، رومانيا: بوخارست، رواندا: كيجالى، سلفادور: سان سلفادور، العربية السعودية: الرياض، السنغال: داكار، الصومال: مقديشو، جمهورية جنوب أفريقيا: كيب تاون وبريتوريا، جنوب غرب أفريقيا: ويندهويك، اليمن الجنوبية: الشعب، إسبانيا: مدريد، جزر كنارى: لاس بالاماس، ريومونى: باتا، الصحراء (الإسبانية): العيون، السودان: الخرطوم، السويد: ستوكهولم، سويسرة: برن، سوريا: دمشق، تايلاند (سيام): بانجكوك، توجو: لومى، تونس: تونس، تركيا: أنقره، الجمهورية العربية المتحدة (مصر): القاهرة، الولايات المتحدة الأمريكية: واشنطون D.C.، جوام: أجانا، جزر الباسفيكى (تحت الوصاية): -، منطقة قناة بناما: مرتفعات بالبوا، بورتوريكو: سان خوان، ساموا (الأمريكية): باجو باجو، الجزر العذراء: شارلوت امالى، فولتا العليا: أوجا دوجو، أورجواى: مونتيفديو، اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية: موسكو، فنزويلا: كاراكاس، فيتنام: -، (فيتنام) الشمالية: هانوى، (فيتنام) الجنوبية: سايجون، اليمن: صنعاء وتعز، يوغسلافيا: بلغراد،

سكان العالم

مجموع سكان العالم حوالى: ٣.٤٠٠.٠٠٠.٠٠٠ بمتوسط كثافة حوالى ٦٥ فى الميل المربع

أعلى جبل

جبل إفرست فى جبال الهيملايا وارتفاعه ٢٩,٠٣٠ قدما

أطول نهر

نهر النيل (أفريقيا) طوله ٤,١٦٠ ميلا

أدنى نقطة على اليابسة

على شواطئ البحر الميت بفلسطين ١,٢٩٢ قدما تحت سطح البحر

عيد الميلاد على الزلاقات

من كل التقارير التى تلقيتها، وكذلك من خبرتى الخاصة المحدودة، أظن أن النرويج مكان مثالى لعطلة انزلاق، خاصة إذا كانت هى المغامرة الأولى.

وليس فى نيتى أن أنتقص من قدر المشاتى السويسرية والنمساوية والفرنسية والإيطالية المدهشة، حيث الإيقاع فى أكثر الأحيان أسرع والمنحدرات أشد انزلاقا، ولكن يبدو أنه أثناء السنوات الأخيرة قد أصبح قضاء الإجازات فى النرويج بين البريطانيين أمراً أشيع وأشيع.

إن الأسعار مازالت منخفضة نسبيا. وأماكن النزول نظيفة لا تشوبها شائبة، حتى فى أكثر الأماكن تواضعا. والطعام وفير، وفى أغلب الأحيان بالغ الجودة.

وثمة ملمح آخر يضاف إلى ماللنرويجيين: هو أن إحساسهم بالضيافة ملحوظ، ورغم أن النهار قصير، أظن أن من المبهج أن يقضى المرء عيد الميلاد فى النرويج. إن الفنادق حسنة التدفئة، وثمة نيران كبيرة توقد بعروق الخشب. ومهما يكن من أمر، فإنه من وجهة النظر الثلاثية: ضوء الشمس، والنهار الأطول، ونوعية الجليد، تمتد أحسن الشهور من مارس إلى ما بعده.

تعريف علم النفس

إن كلمة " سيكولوجيا " مركبة من كلمتين يونانيتين: سايكى Psyche بمعنى العقل أو النفس، ولوجوس Logos بمعنى كلمة أو دراسة. وعلى ذلك فإن " السيكولوجيا" تعنى " دراسة العقل"، وهذه إحدى الطرق لوصف ما يحاول علماء النفس أن يفعلوه. وهناك، على أية حال، صعوبة جدية تحف بهذا التعريف. فليس هناك من تمكن من أن يعزل أو يتعرف على " العقل" على نحو علمى. وليس لديه وزن ولا حجم معروف ولايبدو أنه موجود فى أى شكل مادى. إن "العقل" كلمة باقية من مخلفات قرن باكر كان يُظن فيه أن الإنسان يحكمه مخلوق أو روح صغير بداخله. وفيما بعد تعدلت هذه الفكرة ونظر إلى العقل على أنه عملية فعالة ومتحكمة مختلفة عن الجسم. كان يظن أن الاثنين يعملان، موثقين، معا. وهذا

المنهج لا يعدو أن يكون تتبعا لتجريد لا وجود له. ولهذا تحول علماء النفس بانتباههم إلى مدخل أشد عينية لدراسة الإنسان. بدأوا يركزون على آثار " العقل " الممكن ملاحظتها، أى على الطريقة التى نسلك بها. وعلى ذلك يمكن تعريف علم النفس بأنه الدراسة العلمية لسلوك الإنسان وسائر الحيوانات. إنه ليس الفرع الوحيد من العلم الذى يفحص الناس. وإنما علم النفس يختلف عن سائر الأنساق فى أنه معنىّ أساسا بالسلوك، فإنجاز الإنسان هو الذى يهتم به علماء النفس أساسا، أكثر من اهتمامهم بتركيب جسمه من حيث هو كذلك.

أسئلة

١- بيّن عدم كفاية هذا التعريف : "علم النفس هو دراسة العقل".

٢- ما التعريف الأفضل لعلم النفس؟ اشرح ذلك التعريف.

٣- وضح صفتين مركبتين فى هذه القطعة واستخدمهما فى جمل من عندك.

٤- اذكر عكس التعبيرات التالية : مجرد، جاد، مادى ، شكل، يوثق، أولاً.

من كتاب : تدريبات على الفهم

أهمية الايتيكيت

لا يتمثل الايتيكيت فى مراعاة قواعد معينة للتصرفات الاجتماعية فحسب، وإنما يتضمن أن يكون المرء لطيفاً أكثر منه مكدرا، مؤدبا مع من هم أدنى منه مرتبة، كما يفعل مع من يساوونه أو يعلونه مرتبة. وهو يعنى إبداء الاهتمام براحة الآخرين وسرورهم. والنجاح فى ذلك يتطلب حسن السلوك وبعض المعرفة بالطريقة التى يلعب بها المرء دوره سواء كان مضيفا أو ضيفا أو لاعبا دورا كبيرا أو صغيرا على مسارح الحياة الاجتماعية المتنوعة.

وقد يُحتج، بطبيعة الحال، بأنه إذا كان المرء ذا قلب رحيم ونزوع ودى، فإن أى جهل من جانبه بقواعد الايتكيت، أمر لا أهمية له، لأن الناس سيحبونه لذاته. وهذا صواب تماما، إلى حد ما. ولكن بالرغم من ذلك كله، ومهما يكن قلبه رحيما أو نزوعه سخيا، فهل نقر له بهذه الصفات الجديرة بالإعجاب إذا هو (وفى ذلك

مبالغة فى التعبير من جانبنا) جاء إلى الغداء، فتمخط فى ركن قماش المائدة؟ إنه لو لم يُحرج هو، لشعر الآخرون بأنهم على غير راحتهم، ولجرح الشعور من ناحيتين: خشونة مسلكه، وافتقاره إلى مراعاة مشاعر الآخرين.

أسئلة :

١- ما هو الايتيكيت ؟

٢- لماذا كان الايتيكيت مهما؟

٣- أكمل الجمل الآتية :

أ) إن الشخص الرحيم القلب قد يجرح الشعور إذا ...

ب) لكى نكون لطفاء فى علاقتنا بالآخرين..

ج) عندما نلتقى بالناس لأول مرة...

٤- كوّن أفعالا من الكلمات الآتية واستخدمها فى جمل :

صلب، اعتبار ، جهل، أجزاء، نقطة ، جدير بالإعجاب.

عصر الترجمة

كان ظهور العباسيين حوالى عام ٧٥٠ إيذانا بفترة أعظم قوة وأبهة ورخاء للحكم الإسلامى. ففى فجر ذلك العصر، تنهض شخصية رجل مسلم عارض ظله علم العصور الوسطى فى الشرق كما فى الغرب. كان جابر بن حيان- الذى يلقب بالصوفى Geber فى الأدب اللاتينى الوسيط – ابنا لصانع عقاقير عربى فى الكوفة مات شهيدا للدعاية الشيعية. وكان جابر يمارس عمله كطبيب ، وإن لم يصلنا أى سجل لكتاباته الطبية. وجابر مشهور بوصفه أبا السيمياء العربية. وترجع الأعمال المنسوبة إليه إلى القرن العاشر.

وقد قيل إن جابر وثيق الصلة بأسرة البرامكة: وزراء هارون الرشيد الأقوياء. وقد زج به فى سقوطهم عام ٨٠٣ م. ومات منفيا فى الكوفة مسقط رأس أبيه، حيث يقال إن هذا المعمل وجد بين الأطلال بعد ذلك بمائتى عام.

وفى زمن المنصور (٧٥٧- ٧٧٥) ثانى الخلفاء العباسيين، أديت مهمة

ترجمة الحكمة الإغريقية مرة أخرى (وبوجه خاص فى جنديسابور، فمن هناك كان الحاكم – فى مرضه – يبعث فى طلب جرجس (جورج) من أسرة بختيشوع (المسيح قد خلص) المسيحية، أكبر الأطباء فى المستشفى المشهور. وكان ثمة عضو آخر من نفس الأسرة استشاره فيما بعد الخلفاء الهادى (توفى ٧٨٦) وهارون الرشيد (توفى ٨٠٩). لم تنتج أسرة بختيشوع أقل من سبعة أجيال من الأطباء المبرزين، عاش آخرهم فى النصف الثانى من القرن الحادى عشر الميلادى. ولاريب فى أن مهارة أول بختيشوع هى التى جعلت الخلفاء يرغبون فى زيادة المعارف الطبية اليونانية بين أطباء إمبراطوريتهم.

كان القرن التاسع هو فترة أكبر نشاط فى عملية الترجمة. نُقحت النسخ السريانية القديمة من سرجيوس، وأضيفت إليها ترجمات جديدة. وكان المترجمون – وأغلبهم من المسيحيين النساطرة – متمكنين من اللغات اليونانية والسريانية والعربية وكذلك الفارسية فى كثير من الأحيان. وكان أغلبهم يكتب أولاً بالسريانية. ومهما يكن من أمر، فإن يوحنا بن مسويه (توفى ٨٥٧) الذى كان – لمدة نصف قرن –طبيبا لخلفاء هارون الرشيد، أنتج عدداً من الأعمال الطبية بالعربية. وعموما كانت الترجمات السريانية تعد للحواريين والأصدقاء المسيحيين، على حين كانت تلك الترجمة إلى العربية موجهة لرعاة العلم المسلمين الذين كانوا أحيانا على قدر من العلم كبير.

وأثناء حكم الخليفة المأمون (٨١٢ – ٨٣٣) بلغ العلم الجديد أول ذروة له. أوجد الحاكم فى بغداد مدرسة متظمة للترجمة وزودت بمكتبة. وكان من بين المترجمين هناك حنين بن اسحاق (٨٠٩ – ٨٧٧) وهو فيلسوف موهوب على نحو فريد وطبيب واسع العلم، والشخصية المهيمنة على هذا القرن من المترجمين. ونحن نعلم من عمله المنشور حديثاً أنه ترجم، من الناحية الفعلية، كل البنية الضخمة لكتابات جالينوس، وقد بلغ هذا مائة ترجمة سيريانية وتسعا وثلاثين ترجمة عربية لكتب جالينوس الطبية والفلسفية. وقد أنتج حواريوه – وأبرزهم ابنه اسحاق وابن

أخيه حبيش – حوالى ثلاث عشرة ترجمة سيريانية وستين ترجمة عربية. وهكذا نقل إلى العالم الإسلامى كل تراث أغزر كتاب العلم اليونان إنتاجا .

وفى الطبيعة كان الكندى أشيع الدارسين ذكرا، ويعزى ما لا يقل عن ٢٦٥ عمل إلى هذا الفيلسوف المسلم الأول الذى يدعى " فيلسوف العرب". ومن بين هذه الأعمال فإن ١٥ على الأقل عن علم الأرصاد الجوية، والعديد عن الوزن النوعى، وعن المد والجزر والبصريات وكذلك، بصفة خاصة، انعكاس الضوء، وثمانية عن الموسيقى. ولسوء الحظ ضاعت بنية الإنتاج العلمى للكندى. إن كتابه " البصريات" – وهو محفوظ فى ترجمة لاتينية – قد أثرّ فى روجر بيكون وغيره من رجال العلم الغربيين.

كانت الفنون التكنيكية تنمو بسرعة فى بلاد ما بين النهرين ومصر، حيث وجدت أعمال الرى وقنوات الامداد بالماء والمواصلات. وقد أثارت الميكانيكا النظرية كثيرا من الاهتمام وكتب الكثير من الكتب عن رفع الماء والعجلات المائية والموازين والساعات المائية. وأقدم رسالة موجودة عن الميكانيكا قد ظهرت حوالى عام ٨٦٠ تحت عنوان " كتاب الحيل" للرياضيين محمد وأحمد وحسن، أبناء موسى بن شقير، وكانوا أنفسهم رعاة للمترجمين.

ويشمل هذا الكتاب مائة تركيب فنى، عشرون منها ذو قيمة عملية ، ومن بينها حسابات لأوانى الماء البارد والدافئ، والآبار المائية ذات المستوى الثابت. وأغلبها أوصاف للعب علمية، كأوانى الشرب، مع آلات موسيقية ذاتية الحركة وما إلى ذلك، تقوم على المبادئ الميكانيكية لهيرو الاسكندرى.

وفى التاريخ الطبيعى نشأ نمط خاص من الأدب أثناء القرن الثامن، واتخذ شكل أوصاف للحيوانات والنباتات والأحجار، ألفت بهدف أدبى، ولكنها تشتمل على معلومات مفيدة. ومن أبرز أصحاب مثل هذه الأعمال فقيه اللغة العربى المشهور الأصمعى البصرى (٧٤٠ – ٨٢٨م) . وقد ألف كتبا "عن الجواد" " عن الناقة" "عن الحيوانات المفترسة" "عن النباتات والأشجار" "عن الكرمة والنخلة"

"عن صنع الإنسان". وأنتج كتاب آخرون عديدون أعمالا قابلة للمقارنة بها. وثمة كتاب سبب كثيراً من الجدال هو " الزراعة النباتية" لابن وحشيه (حوالى ٨٠٠م) وهو يشتمل على بعض معلومات مفيدة عن الحيوانات والنباتات وزراعتها مختلطة بأساطير وترجمات ملفقة عن البابلية، وغيرها من المصادر السامية. ونجد أن الترجمة السيريانية للعمل الخاص بالفلاحة، للدارس البيزنطى كاسياندس باسوس (حوالى ٥٥٠) قد ترجمه إلى العربية دارسون مختلفون.

ويعد الطبعة العربية لكتاب أرسطو المنحول عليه "علم المعادن" ألف كثير من الكتاب المسلمين كتبا عن الأحجار، خاصة الأحجار الكريمة، تشكل جنسا خاصا، هو " فن الأحجار الكريمة". وقد ترجم فيما بعد وحوكى فى الغرب. ويكاد كل من ذكرناهم من جابر إلى الكندى أن يكونوا مؤلفين لكتيبات من هذا النوع. أضف إلى ذلك أن الكندى كتب عدة أعمال صغيرة عن الحديد والصلب للأسلحة. وإن الصلة الوثيقة المتزايدة بين إمبراطورية الخلفاء والأراضى الشرقية والجنوبية، مثل تركستان والهند وسواحل شرق أفريقيا، قد زادت من تدفق الأحجار الثمينة النادرة، ومن معرفتنا بها. وهكذا فإن بعض الأسماء الحديثة للأحجار مازالت تحمل آثارا للاتصالات العربية أو الفارسية، ومن أمثلة ذلك كلمة bezoar (من كلمة Pad – zahr الفارسية : ومعناها الوقاية من السم). وهكذا فإن الكثير من النباتات والعقاقير والأنواع، المجهولة لدى الإغريق، قد جاء من طريق الفرس ومن أمثلتها الكافور (وهى كلمة عربية ذات أصل فارسى) والـ galangaroot (من كلمة Khulijan الفارسية المشتقة من كلمة Kawliang- chang الصينية) من جزر السند، والمسك من التبت، وقصب السكر من الهند، والعنبر من شواطئ المحيط الهادئ. وقد ألف الكثير من الرسائل فى علم الأدوية والسموم بأقلام كثير من الأطباء الكاتبين بالعربية، من جابر بن حيان فصاعدا. وأدخل الورق من الصين إلى العالم الإسلامى فى القرن الثامن. وفى ٧٩٤م أقيمت أول صناعة إسلامية للورق فى بغداد.

الشارع

أشير فى هذه الأعمدة بالأمس إلى مقالة لمستر فرانك بيك فى "المجلة المعمارية" موضوعها الشارع. وقد ذكر فيها أنه قال إن الشارع ليس، فى المحل الأول، من أجل المرور. وهو يمضى إلى ما هو أبعد من ذلك فعنده أن " من الحقائق الضارة والفاجعة" كون الخدمات كالماء والغاز ثم وسائل المرور التى تستخدم العجلات قد سيطرت على الشوارع لدرجة أن مفهوم الشارع بأكمله قد تغير. لقد غدا الشارع – فى المحل الأول – وسيلة لحركة المرور ذى العجلات. وفى ذاكرة الأحياء، كان من عادة الناس أن يتمشوا أو "يتزلقوا" فى شارع بوند، فيلتقون بأصدقائهم ويثرثرون على الرصيف. لقد كان شارع بوند شارعا آنذاك. وأى امرئ يحاول ذلك اليوم خليق أن "يحذر من السير على قدميه"، لأن شارع بوند لم يعد شارعا بعد.

إنه ممر يفضى من بيكاديلى المزدحمة إلى شارع أوكسفورد الأكثر ازدحاما. لقد كان موضوع مستر بيك الرئيسى هو تأثير هذه الاساءة للاستخدام فى مظهر شوارعنا والقذارة والصغار والتباهى الناجمة عن ذلك. ولكن رؤيته للشارع كمكان يعيش فيه ساكن المدينة، رؤية تحتاج لأن نرعاها ونؤكدها. وهى تهيئ عذرا مبهما للتجول بالفكر بعض الوقت بين الشوارع التى هى شوارع بالتأكيد. وأفضل شئ فى ذلك الباب الأسواق فى الهند أو شوارع السوق فى أية بلدة عربية. ليس ثمة عجلة فى المكان، فالشارع ملئ بالناس الراجلين، الذين لا يندفعون للوصول إلى أى مكان، وإنما يتمشون لدرجة أن الحمير تتحسس طريقها عبر كتلة تلوح أشبه بالماء، لا تقاوم ولا تستسلم. وفى واجهة المحلات المفتوحة، لا يبيع الرجال سلعهم فحسب، وإنما يصنعونها أيضا. إن صانع المعدن يطعم أسلاكه، والسروجى يلضم مخمله الأحمر أو جلده القرمزى. والفخرانى، إذ يجلس القرفصاء عاكفا على عمله، مشغول اليدين، وله قدم تبدو شديدة التشنج.

ثم تتغير الرؤية إذ ننتقل إلى شارع واسع، فى جنوب إسبانيا أو فى إحدى

جزر البحر المتوسط، شارع شديد السعة حتى إنه توجد فى المنتصف حديقة طويلة، ذات نافورات تتلاعب وتماثيل تلمع. وبين الحين والحين تمر سيارة، ولكن العجلات بالغة القلة، لأنه ليس ثمة مخرج عند الطرف الأعلى، وليس بوسع أحد أن يسرع ليصل إلى مكان آخر. أو قد يكون الوضع كما هو فى ألاميدا فى سنتياجو بشيلى حيث الطرق والحدائق واسعة لدرجة أن ما يتخللها من مرور يلوح بلا قيمة. وهذه أمثلة قليلة لأنواع الشوارع التى مازلنا نشعر بأنها ليست ممرات ولا أنفاقا وإنما أماكن - أماكن للسكان فيها حق قضاء جزء من حياتهم على النحو الذى يريدونه، أماكن لها طابعها وجمالها الخاص، كى يستمتع بهما على مهل.

من جريدة "ذا تايمز"

هدف الأمم المتحدة

لقد اجتمع أعضاء الأمم المتحدة معا فى هذه المنظمة العالمية لتطوير السلام والأمن الدوليين، وتنمية الفهم والتعاون الدولى، وصيانة حقوق الإنسان وحريته الأساسية، وتنمية كل أهداف الميثاق.

ولكى تكون الأمم المتحدة أداة فعالة، يجمل بها أن تمثل الإرادة المتحالفة للإنسانية كلها. وينبغى على الأمم المتحدة، تحقيقا لهذا الهدف ، أن تتضمن كل أمم العالم.

ومن الأمور اللازمة على نحو خاص أن تحصل البلاد التى مازالت تحت سيطرة الاستعمار على استقلالها، دون إبطاء، وأن تحتل مكانها الصحيح فى مجتمع الأمم.

ومن الضرورى لكى تعمل الأمم المتحدة على نحو فعال، أن تراعى كل الأمم مبادئها الأساسية، وهى التعايش السلمى والتعاون ورفض التهديد باستخدام القوة، والحرية والمساواة، دون تفرقة على أساس من العنصر أو الجنس أو اللغة أو الدين.

كذلك يعتمد تأثير الأمم المتحدة وفعاليتها أيضاً على التمثيل العادل

للمناطق الجغرافية المختلفة فى مختلف أجهزة الأمم المتحدة، وفى خدمة الأمم المتحدة.

أسئلة :

١ - ما هى أهداف الأمم المتحدة ؟

٢- كيف يتسنى للأمم المتحدة أن تكون فعالة ؟

٣- ما المقصود بالتمثيل المتساوى ؟

٤- استخدم الكلمات الآتية فى جمل : يرقى ، مجتمع، سيطرة، رفض، تفرقة.

٥- اكتب ملخصا للقطعة السابقة فى حوالى ثلث طولها.

الرقة والحماية

يوجد لدى كل الرجال والنساء العاديين، دافع (وحاجة) إلى أن يعنى المرء، ويهتم، ويحمى شخصا ضعيفا وعاجزا نسبيا. وعند المرأة يرتبط ذلك أساسا بغريزة "الأمومة" لديها أى غريزة رعاية صغارها وحمايتهم. أما لدى الرجل فإن الغريزة الأصيلة تبدو أنها غريزة العناية برفيقته وحمايتها. ومهما يكن من أمر، فإنه يوجد لدى المرأة، عادة، ارتباط حنون يتسم بالحماية برفيقها وأطفالها. على حين أنه لدى الرجل، يمتد عادة إلى الأطفال بالإضافة إلى رفيقته.

وهذا عنصر أساسى فى أى علاقة حب صادقة بين الرجل والمرأة. وفى بعض الرجال، حيث تكون تلك العلاقة قوية أكثر من المعتاد ، فإن هذا العنصر يتركز على امرأة من الطراز المتشبث الميال إلى الاعتماد، الذى تستثير طبيعته، وتشبع فى آن واحد، رقة الرجل وحمايته. ولدى بعض النساء نجد بالمثل أن التعطش إلى أن يكنَّ "أمهات" للرجال بالغ الوضوح. بيد أن هناك عناصر متميزة من الرقة والحماية فى كل حالات الارتباط الجنسى تقريبا، ربما باستثناء أكثرها فجاجة.

وكمثل كل حاجة أساسية أخرى، فإن هذه الحاجة إلى شخص نعنى به ونحميه لابد أن تبحث عن إشباع على نحو ما. إن الفتاة الصغيرة مع دميتها، والولد الصغير مع حيوانه المدلل، والشاب مع دراجته البخارية، والصبية مع شقيقتها

الصغيرة، والزوج المحب مع زوجته وأطفاله، والزوجة المحبة مع أطفالها وزوجها، والعانس مع قطتها أو كلبها المدلل، والشهم مع كل النساء والأطفال: كلهم يعبرون عن حاجتهم العميقة إلى شخص يعنون به ويحمونه. وهذا أيضاً واحد من الدوافع الرئيسية وراء كثير من الحركات الاجتماعية والإنسانية العظيمة فى العالم والتى من خلالها يكافح الرجال والنساء لكى يصلحوا قدر من ساءت معاملتهم والمحزونين وعاثرى الحظ.

ما من حياة تكتمل، إن لم تتمكن هذه الحاجة الأولية الكبرى - على نحو ما وفى مكان ما - من التعبير عن ذاتها وتحقيق الإشباع، فكيف يعبر عنها وتشبع فى حياتك؟

أ.أ. ماندر - علم النفس لكل إنسان

فويل تشيرنج كروس

واجه أحد مثقفى لندن حديثاً هذه المشكلة الشائكة: كان يريد أن يحصل على كتاب معين، ولكنه لم يتمكن من تذكر عنوانه، أو اسم مؤلفه، أو السنة التى نشر فيها الكتاب، وكل ما كان يعرفه هو أنه من تأليف أحد أعضاء مكتب الأمن الفرنسى. فماذا يفعل؟ لقد رفع سماعة التليفون. وفى اليوم التالى، كان الكتاب عنده.

كان المكان الذى اتصل به هو مكتبة فويل فى لندن، أكبر مكتبة فى العالم وقد أُنشئت منذ ٥٤ عاما مضت، وتشغل الآن خمسة مبانى على طريق تشيرنج كروس. وعلى امتداد ٣٠ ميلا من الرفوف، تضم ٤ مليون كتابا، مع رقم مبيعات سنوى يبلغ ٢ مليون كتابا قديما و ٢ مليون كتابا جديدا. وثمة ٧٠٠ بائعا فى ٣٢ قسما، وتدير المكتبةُ عشرةَ أندية شهرية للكتاب، تبيع لنصف مليون عضو حوالى ٦ ملايين نسخة فى السنة. والاجمالى السنوى لفويل يزيد على ٦ مليون دولار.

وقد ظلت الغداءات الأدبية الأسبوعية للمكتبة تتم على نحو ثابت منذ عام ١٩٣٠ وشمل الزائرون - وكثير منهم عملاء منتظمون - أغلب كتاب اللغة الإنجليزية المبرزين فى نصف القرن الماضى، من آل سيتول وآل ساسون وجورج

برنارد شو إلى أ.ج. كرونين وإفلين وو.

ومازال يشرف على مكتبة فويل مؤسساها: وليم فويل (٧٢ سنة) وجلبرت (٧١ سنة). وهما ابنا بقال فى الإيست إند، وقد أخفقا فى امتحانات التوظف الحكومى. وفى اشمئزاز أعلنا عن بيع كتبهما المدرسية المقررة. وكانت الاستجابة كبيرة إلى الحد الذى جعل الأخوين يشتغلان بتجارة الكتب المستعملة. وكان أول دكان لهما فى ١٩٠٤ هو مطبخ والديهما، ولكن وليم سرعان ما استأجرا مخزنا، ونما صيت فويل مع القيم الطيبة ورغبتهما فى أن يصلا إلى أطراف الأرض من أجل أى كتاب مطلوب.

حلل دافئة للسابحين فى الشتاء

يستطيع السابحون المتحمسون أن يزودوا أنفسهم الآن بما يعادل طبقة من دهن الحوت، وبهذه الطريقة يواصلون السباحة، وهم مرتاحون، فى منتصف الشتاء.

إن حلل الغوص المصنوعة من " مطاط صناعى ممتد " (وهو لون من المطاط ذى الرغوة) قد غدت الآن مطروحة فى السوق. وهى أول حلل للغوص تُشعر بالراحة حقيقة".

إن الصيادين تحت الماء وغيرهم فى فرنسا وسواها قد ظلوا يستخدمون هذه الحلل بعض الوقت، ولكن مادتها لم تبدأ تُصنع فى بريطانيا إلا حديثا.

كانت الحلل الأسبق زمنا " جافة " - فهى مصنوعة من مادة كتيمة تماما. ولكى يظل المرء دافئا، كانت الملابس الداخلية الثقيلة لازمة. وكانت المادة تحتك بالجلد بسهولة. وقد يظهر الضفدع البشرى - الذى ظل يعمل بعض الوقت ٣٠ قدما تحت الماء - وهو يبدو كمن ضرب بشدة. فإن ضغط الماء على الطيات فى المادة يمكن أن ينتج كدمات باهرة.

وحلل الرغوة الجديدة مرنة وناعمة. وثمة كميات صغيرة من الماء تتسرب ولكن المادة ذات المسام تبقى لابسها دافئاً.

مختارات من كتاب : قراءات باللغة الإنجليزية لطلبة الجامعة

نحو الحضارة

من أكثر الصفات المميزة للإنسان ميله إلى أن يتحضر. وتكشف براهين علم الآثار عن أن كل أنواع الجنس البشرى كانت تملك هذه الصفة المميزة إلى حد ما . ومع تقدم الإنسان العاقل – الذى برز إلى المشهد منذ ثلاثين ألفا أو يزيد من السنوات – أصبحت هذه الصفة دافعا يمكن التعرف عليه، إن لم يكن قويا على الدوام. إن الدافع إلى خلق الحضارة لا يستلزم أى صيغة محددة للفعل، وإنما يكشف عن ذاته بوسائل لا حصر لها. ليس هناك بأى حال اتفاق شامل – حتى اليوم – على ماهية الحضارة بالضبط، وما الذى يجب أن تشمله، أو متى بدأت. إن الكلمة بمعناها الحرفى تعنى الصلة بالحياة فى المدينة، بيد أنه من الواضح أن عملية بناء الحضارة قد بدأت قبل أن توجد أى مدن بزمن طويل. وقد وصلت بعض الشعوب إلى درجة عالية نسبيا من التطور الاجتماعى دون أن تقيم مدنا على الاطلاق. غير أنه مهما يكن تعريفنا للمفهوم، فمن الواضح أنه حالة يستطيع البشر بلوغها على حين لا تستطيع الحيوانات الأخرى ذلك.

يتمتع الإنسان بنزعة إلى الحضارة ولكن ليس بالحضارة ذاتها. أضف إلى ذلك أن هذا الميل عادة ما تحجبه وتعوقه دوافع أخرى قديمة، أكثر عمقا فى تكوينه، بحيث إن محاولة التحضر تتطلب نضالا ضد العقبات الخارجية وحربا ضد جزء من طبيعته الخاصة. ويوافق كل دارس للتاريخ على أن بلوغ ثقافة عالية من بدايات بدائية هو مسعى شاق، فرص النجاح فيه موضع شك والأهداف ذاتها غامضة.

وليس هذا غريبا على الاطلاق، حيث إن الحضارة غير طبيعية أساسا: إنها محاولة للتفوق على الطبيعة، ورفع الإنسان من البيئة الطبيعية التى هو فيها من جمع حيوانات تناضل فى سبيل البقاء – أبطأ قدما وأقل خفة من كثير منها ، بعض الشىء، وأبرع حيلة قليلا من أغلبها – رفعه من هذا ، ومنحه امتيازات فريدة بتطويع الطبيعة ومخلوقاتها لإرادته: وتبدو الحضارة اختراعا اعتباطيا لم يكن متوقعا من

جانب الإنسان، غير أصول اللعبة لمصلحته، ومحاولة جريئة للحلول محل الطبيعة كحكم نهائى. إنها صناعية محتال عليها، وهى بالتالى بالغة الهشاشة. فالقوى البدائية الأولية تحوم باستمرار فى الأفق متأهبة على الدوام لاستعادة مكانها، لو طرأ على يقظة الإنسان أى تراخ. والحضارة أيضاً مهددة لأنها ليست كامنة فى الاستعداد الإنسانى. إنها ليست غريزية وليست وراثية بالمعنى البيولوجى. وليس الأمر مقصورا على أنها تخلق بجهد وإنما يتعين أيضاً على كل جيل تال أن يتعلم كيف يتقبلها وينتفع بها – وهى مهمة لم يتبين أحد حتى الآن كيف يؤديها بكبير نجاح.

وثمة عدد كبير من النظريات عن الطريقة التى بدأت بها الحضارة لأول مرة، ومتى وأين كان ذلك. ومهما يكن من أمر فإن أكثر الأسئلة إثارة للحيرة هو: لماذا بدأت أساسا؟ من الواضح أنه لم يكن بمقدور أحد فى البداية أن يتنبأ بما هو آت. وربما كانت نقطة الانطلاق المصيرية هى شروع أسلافنا فى الهبوط من الأشجار والتنافس على الطعام مع الحيوانات التى كانت تعيش على الأرض. ولقد زادوا من آفاقهم الغذائية بهذه الطريقة. ولكنهم ضاعفوا أيضاً من الأخطار التى كانوا معرضين لها وزادوا من خطر أن يجدوا أنفسهم فى أرض غريبة قد يموتون فيها جوعا. وعندما كانوا ينجحون فى الاحتفاظ بموطئ قدم كانت أعدادهم تتزايد وينتشرون فى مناطق بعيدة حيث يواجهون أعداء جددا. وإذ استمر اتساع السكان ابتكروا طرقا أشد تفننا للمحافظة على أنفسهم. كان كل تكيف جديد – إذ يوسع من نطاق عمليات الإنسان – يستلزم تكيفا آخر حتما. ويفضى فى النهاية بالجماعات الأكثر مغامرة فى اتجاه مجتمع منظم على نحو فعال. وهكذا تكشفت فى النهاية قدرة الإنسان الكامنة على التحضر، فضلاً عن آلام هذه العملية.

ورغم أن مهمة الحفاظ على الحضارة وتحسينها بالغة الصعوبة بحيث تهجر عادة حتى بعد فترة من النجاح النسبى، فإن ابتداعها أشد صعوبة. إن الخطوات الأولى هى الأشق، لأن المتابعة أسهل دائما من القيادة، وتحسين فكرة شخص آخر أسهل من ابتداع فكرة خاصة بك. وعلى ذلك فقد كان الرواد الحقيقيون للتاريخ

الإنسانى هم رجال ونساء العصور الحجرية – الذين لا نعرف لهم أسماء – والذين اكتشفوا كيف يعالجون العناصر الخامدة فى بيئتهم، بحيث يميلون بميزان الطبيعة إلى ما فيه صالحهم. كانت تجاربهم الأولى فى هذا الاتجاه أشد ما يمكن تخيله فجاجة، وتمثلت فى شطف قطعة من الحجر على نحو طفيف بحيث إنه عندما كان الحجر يمسك فى اليد كسلاح، كان يزيد بعض الشئ من قوة حامله. ويتبدى الفقر الأوَّلى للاختراع الإنسانى فى حقيقة أنه ما من تحسن قد طرأ على هذه الأداة التعسة طوال دهور. فلعدة مئات آلاف من السنين، وربما نصف مليون سنة كانت أداة الإنسان الوحيدة – إلى جانب غصن شجرة مكسور من النوع الذى قد تصنعه حتى الغوريلا – هى الأداة الصوانية بشكل الحربة (حجر الفجر) والعديمة الشكل حتى ليتعذر على علماء الإنسان أحيانا أن يقرروا ما إذا كانت نماذجها قد صيغت فعلا باليد أم أنها ببساطة قد استخدمت على نحو ما عُثر عليها.

طفولة الموسيقى

كان المعتقد لدى بعض الكتاب أن فن الموسيقى قد ولد عندما لاحظ أول كائن إنسانى أن الإيقاع وطبقة الصوت منافذ للشعور، تؤثر فى مشاعر الآخرين، فعكف على العمل، عن وعى وعامدا، محاولا أن يؤثر فى مشاعر الإنسان بـ "محاكاة" الواقع.

وتُبتعث بدايات الأدب بوصفها سندا مشابها لمثل هذه الدعوى. فقد تبين أن مشاعر البشر إنما تحركها تلاوة الأفعال البطولية، وبدأ الأدب الخلاق عندما أدركنا لأول مرة أن نفس الانفعالات يمكن مسها، من طريق ابتكار حوادث تخيلية. وليس من شأننا أن نؤكد أو نختلف على صدق هذه النظرية، غير أن ثمة مفهوما ينبع منها، ويستحق الاهتمام.

لنا أن نسلم بأن أول معالج واع للنوتات كان هو أول موسيقى محترف، وأن أول مبتكر لقصة كان هو أول أديب محترف. غير أن " فن" سرد حكاية لم يكن عليه أن ينتظر إلى اللحظة التى يتحقق فيها فن مثل هذا السرد، وإنما كان هناك، قبل

تلك اللحظة، فن أقدم كثيراً لسرد الحكايات الصادقة على نحو جميل، حتى عندما كان الراوى يتحدث على نحو طبيعى، ودون أى من الوسائل الواعية التى يعمد إليها القاص. وكان هذا الفن - وهو أساس الأدب - خليقا بأن تتوطد دعائمه، عندما احتلت القصة التمثيلية لأول مرة مكان القصص الحقيقية. وهكذا نجد فى الموسيقى أنه لما لا يرقى إليه شك أن تكون الأمهات قد صدحن بالغناء، وهن يهززن أطفالهن، حتى يناموا بين أذرعهن، ولابد أن يكون الرجال قد غنوا وهم يسيرون أو يحصدون أو يسحبون الحبل، عصورا لا حصر لها، قبل أن يعنّ لرجل ذى ملكة خاصة أن يجلس ويضع لحنا. ومن الواضح أنه فى هذه المرحلة، كما فى المرحلة التى تلتها، من الحقبة الصوتية، ما كان الامساك الحق بنمو الفن ليتسنى إلا بتبين أن مراحل تقدمه المتنوعة لم تكن من ابتكار رجال متعلمين، وقد فرضت على غير المتعلمين أو اصطنعوها، وإنما الأخرى أنها خلاصة وتنظيم - من جانب المتعلمين - للممارسات والاستخدامات التى توصل إليها غير المتعلمين بالغريزة.

أسئلة :

١- هل اخترعت الموسيقى أولا بواسطة المتعلمين ؟

٢- كيف بدأت الموسيقى ؟

٣- كيف كانت بداية الموسيقى شبيهة ببداية الأدب ؟

٤- اشرح الكلمات الآتية واستخدمها فى جمل من عندك:

مواز - اعتبار - سليم - راو - قبضة على.

بيت الأبدية

جاء الخريف ومعه الفيضان. وبعيدا بعيدا فى الجنوب تندفع مياه النيل الأزرق - وقد زادتها الأمطار - إلى المجرى الرئيسى، حاملة ذخيرة غنية من الطين المخصب من جبال الحبشة. ولكن قدماء المصريين لم يسمعوا قط بالحبشة أو النيل الأزرق. وعندهم أن العالم ينتهى جنوب النوبة وأن الفيضان مانح الحياة والمعجزة السنوية يأتى كهبة من رع. وفى طيبة وغيرها من المدن على طول امتداد النهر المتعرج

يدرس الكهنة " مقاييس النيل" ويقيسون مستوى مياه الفيضان ويقارنونه بمستوى السنوات الماضية. إنه " نيل طيب " هذا العام، وقد بدأ الكتبة يحسبون الغلة المنتظرة للأرض ومقدار الضرائب التى يمكن جبايتها. بدأ النهر يرتفع منذ ثلاثة أشهر فى أغسطس عندما أقام المصريون احتفال النيل العالى. وفى الشهر الماضى – سبتمبر – كان فى قمة ارتفاعه. ونحن الآن فى أكتوبر وفى أسابيع قلائل سيبدأ فى الانحسار ويبدأ البذر فى نوفمبر.

إن سكونا غريبا يخيم على المدينة الجليلة. وحيث كانت توجد منذ شهور قليلة مضت حقول خضراء ممتدة إلى أقدام تلال الحجر الجيرى، ثمة الآن امتداد من الماء أشبه بالبحيرة. وتستطيع أن تأخذ قاربا من جانب الرصيف على الضفة الشرقية وترسو على مقربة من مدينة الموتى على الضفة الغربية. إن كثيرا من الفلاحين كسالى ولكن بعضهم قد جند للعمل فى المومياوات . وتصل قوارب كبيرة من أسوان البعيدة محملة بالجرانيت. وفى معبد الكرنك يزاول العمل فى إعادة بناء وتوسيع المعبد. إن جموعا من الرجال الذين يرفضون عرقا تشد الحبال وتدمدم بنشيد جماعى إيقاعى إذ ترتفع مسلة زنتها ٦٠٠ طنا ببطء فى مكانها.

نحن فى مطلع الصباح. وتتحرك القوارب باستمرار عبر النهر العريض الأسمر وأشرعتها ترمى ظلالا طويلة تومئ نحو الصخور الغربية. وتأتى أصوات ملاحى القوارب بوضوح عبر الماء وفى مكان ما يعزف مزمار حزين.

وفى أحد القوارب – وهو مركب جميل ذو ألواح مذهبة– يجلس رخميس وزوجته ميريث. إنهما مقبلان على زيارة مقبرة رخمير أو " بيت الأبدية " الذى نحت فى الصخور الغربية استعدادا لموت الوزير. وليس فى هذا ما هو غير عادى. فقد كان ذوو المكانة ينفقون من الوقت والعناية على إعداد بيوتهم الأبدية قدر ما ينفقون على مساكنهم الأرضية لأن الحياة قصيرة والموت طويل. و " البيت" وصف أدق كثيرا لـ "القبر" لأن المصرى كان يخطط قبره على أساس أنه المأوى الأبدى للكا أو الروح.

وتتنوع هذه المقابر فى الحجم طبقا لثروة مالكها وأهميته ولكنها تشترك فى

قسمات معينة. فثمة اسطوانة عميقة تفضى إلى غرفة الدفن المختوم عليها حيث يرقد الجسم المحنط. وثمة غرفة تشتمل على تماثيل المتوفين، وزوجته عادة تواجه غرفة القرابين أو الهيكل حيث أقارب النبيل الميت يقدمون الطعام إلى روحه. والتمثال - الذى يمثل الميت بدقة كما كان يبدو فى الحياة - قد أريد به أن يكون مأوى للروح عندما تفارق البدن كى تسهم فى القرابين. وجدران هذه الغرف - كما وصفناها فى فصل سابق - مغطاة بالتصاوير أو النقوش المنحوتة التى تمثل أنشطة الميت فى الحياة التى يتمنى أن تستمر فى الحياة الأخرى. وثمة أيضاً نصوص مقدسة كى تعينه عندما يظهر فى قاعة أوزيريس للحساب، وتصاوير لأقاربه يقدمون قرابينهم الخليقة - من طريق عملية سحر تعاطفى - أن تغدو حقيقية، لو قصر الخلف فى واجبهم.

ينزلق القارب نحو مرحلة الارساء. ويهبط الوزير وزوجته ويساعدهما الخدم على الجلوس فى مقاعد محمولة وفيها يحملون صاعدين فى المنحدر نحو وجه الصخرة. وفى طريقهم يمرون ببلدة متعددة الشوارع يعيش فيها المحنطون وصانعو القبور والنحاتون والمصورون وصانعو الأثاث الجنائزى والكهنة الذين يتعين عليهم تقديم قرابين منتظمة فى المقابر. ومن خلال بوابة مفتوحة يرون قبورا مذهبة وملونة تستند على حائط. هذه غرفة عرض صانع قبور حيث يختار أقارب الميت التصميم الذى يسره أكثر من غيره. وفى الداخل أيضاً موائد مزودة بأغلفة مومياوات منمنمة تفى بنفس الغرض. وعلى مقربة، توجد أكشاك المحنطين وهى أبنية مؤقتة أقيمت لكل من يراد تحنيطه ثم تنزع عند اكتمال العمل. ومن أحد الأكشاك تنبعث رائحة النطرون القوية من حمامات النطرون التى تغمس فيها الأبدان فى العدد المطلوب من الأيام.

إن إتمام عملية التحنيط والموميات كاملة يحتاج إلى سبعين يوما ولكن ثمة طرقا أسرع وأرخص. والحق أن المحنطين خليقون أن يقدموا لك اختيارا بين ثلاث عمليات، حسب المبلغ الذى ترغب فى أن تدفعه. وأكثر الطرق تكلفة هى كما يلى :

أولاً: يستخلصون المخ من خلال الخياشيم بخطاف حديدى ويشدون

جزءاً منه من هذا الطريق أما الباقى فيغمرونه فى عقاقير. وبعد ذلك ، مستخدمين حجرا إثيوبيا حادا، يحدثون قطعا فى الخاصرة، ويأخذون الأحشاء. وبعد أن ينظفوا البدن ويطهروه بنبيذ النخيل ينقونه بعطر مسحوق. وبعد أن يملأوا البدن بالآس والقرفة الصينية، خالصين مسحوقين، وغيرهما من العطور - باستثناء اللبان - يخيطونه مرة أخرى. حتى إذا ما انتهوا من ذلك غمسوا البدن فى النطرون وتركوه مغطى سبعين يوما، لأن القانون لا يسمح بغمسه أطول من ذلك. وحين تنتهى السبعون يوما، يغسلون الجثة ويلفون البدن بأكمله فى تيل جيل قطع على شكل شرائط ويلصقونه بالصمغ. وبعد هذا يضع الأقارب - بعد استرداد الجثة - صندوقا خشبيا على شكل إنسانى. وإذ يصنعونه يضعون الجثة بداخله. وإذ يغلقون عليها، يضعونها فى غرفة للدفن.

أما من يرغب فى الأسلوب الأوسط، تفاديا للنفقات الباهظة، فيعدون لهم الجثة على النحو الآتى :

بعد أن يملئوا محاقنهم بزيت الأرز، يملئون داخل الجثة دون إحداث أى قطع أو إزالة للأحشاء وإنما يحقنون بها الإست. ثم يغلقون الفتحة لكى يحولوا بين السائل والجريان ويغمسون البدن فى النطرون عددا مرسوما من الأيام. وفى اليوم الأخير، يسمحون بخروج الزيت الذى سبق حقنه وإنه لقوى حتى ليخرج الأحشاء والأجزاء الداخلية فى حالة سيولة. ويحلل النطرون اللحم بحيث لا يبقى شئ سوى الجلد والعظام. وعندما يتم هذا، يعيدون البدن دون مزيد معالجة.

والطريقة الثالثة للتحنيط هى هذه، ولا تستخدم إلا مع رقيقى الحال: بعد غسل البدن بمطهر يغمرونه فى النطرون سبعين يوما ويسلمونه لكى يأخذه أصحابه.

هكذا وصف هيرودوتس العملية فى القرن الخامس ق. م. ولكن الطرق كانت تقليدية واستخدمت آلاف السنين. وكانت أبدان الرجال والنساء من الأسرة الثامنة عشرة تحنط على نحو مشابه.

وإذ يصعد رخمير وميريث المنحدر نحو القبور فى الجانب الصخرى يتوقفان كى يدعا الحاشية تمر بهما. ففى البدء يقبل خدم يحملون أوانى رخامية تشتمل على طعام ومراهم ثمينة. ثم يقبل رجال يحملون صناديق خشبية طويلة تشتمل على أدوات زينة الرجل الميت وثيابه. تلى ذلك مزلجة يسحبها رجلان وبداخلها الأوانى الفخارية المشتملة على الأحشاء المحنطة المنزوعة عن البدن. وأمامها يخطو كاهن قارئ يتغنى فى وقار. ويصحب كهنة آخرون البدن ذاته، وترقد المومياء على مضجع تحت ظله، والكل قائم على مزلجة أخرى.

ويهتف الكاهن إذ يمر الموكب " فى سلام فى سلام إلى الرب العظيم" . ومن ورائهم تقبل الأسرة وأصدقاؤها ومجموعة من النادبات المحترفات اللواتى يبكين ويمزقن شعورهن ويدققن صدورهن ويرسلن صرخات الندب القديمة للميت.

ويراقب الوزير وزوجه الحاشية إذ تمر مبتعدة عن الأبصار حول جزء ناتئ من صخرة. ثم يشيران لحاملى الكراسى فيرفعون الكراسى ويحملونها عبر الطريق المنحدر إلى مداخل القبر.

ليوناردو كوترل – الحياة فى ظلال الفراعنة

الجامعات الإسلامية

كانت أولى الجامعات الإسلامية هى الجامعة النظامية الشهيرة فى بغداد، التى أسسها نظام الملك صديق عمر الخيام والوزير التركى ألب أرسلان، عام ٤٥٧ هـ، وهى السنة السابقة لغزو النورمانديين لإنجلترا. وخلال فترة قصيرة، ظهرت جامعات أخرى فى نيسابور ودمشق والقدس والقاهرة والإسكندرية وغيرها من الأماكن أى ، كما نلاحظ، أنها كثيراً ما كانت تظهر فى مدينة ظلت طويلاً مشهورة بالعلم. وفى أوربا كانت ساليرنو مشهورة بأنها مركز للطب فى القرن العاشر. ولئن كانت هذه المدرسة، من الناحية الفعلية، من بقايا مدرسة الطب اليونانية القديمة، لقد كان ذلك راجعاً إلى الحقيقة الماثلة فى أن جنوب إيطاليا كان جزءا من الإمبراطورية البيزنطية حتى القرن الحادى عشر. وحتى بعد الفتح النورماندى كان

موطنا لشعب كبير يتكلم اليونانية. ومع ذلك فإن فاتحى صقلية النورمانديين، من ناحية أخرى، قد رعوا العلم العربى واصطنعوا الأعراف الإسلامية على نحو كامل يصعب معه تجنب الانتهاء إلى أن الطب العربى لابد قد كان له تأثير قوى فى المدرسة، غذّاها إن لم يكن خلقها. وعلى أية حال فإن السكان الساراسينيين الكثيرين لابد أن يكونوا قد عُولجوا على أيدى الأطباء المسلمين. ويبين المؤلفون الأوائل أنهم لم يكونوا يجهلون كتابات الأطباء العرب.

كانت ساليرنو مدرسة طبية خالصة وبسيطة، ولم تكن جامعة. وقد خرجت أقدم الجامعات المسيحية فى بولونيا وباريس ومونبلييه وأكسفورد إلى حيز الوجود فى القرن الثانى عشر. وكانت أول جامعة " عربية " فى أوربا تدين بأصلها إلى العلم الإسلامى، وإن لم يكن المسلمون هم الذين بدءوها. وقد ظهرت فى فترة متأخرة من ذلك العصر. وضمن ألفونسو الحكيم (١٢٥٢ - ١٢٨١) خدمات أبو بكر الرقى الذى كان واحدا من أعلم رجال جيله، وبنى له مدرسة كان الرقى يُعلّم فيها كل العلوم للمسيحيين واليهود والمسلمين.

غير أن أكثر الجامعات الإسلامية فخاراً كانت المستنصرية التى أنشئت عام ١٢٣٤ م بمدينة بغداد. ويقال إن المستنصرية، من حيث المظهر الخارجى وجلال الزينة وغلو ثمن الأثاث والاتساع وغنى مؤسسيها الأتقياء، كانت تفوق كل ما رآه الإسلام من قبلها. كانت تحتوى على أربع مدارس قانونية منفصلة، واحدة لكل من طوائف السنة السائرين على شريعة الدين، وثمة أستاذ يرأس كل مدرسة، ويعهد إليه بخمسة وسبعين دارسا (فقيها)، يعلمهم مجاناً. وكان كلٌّ من الأساتذة الأربعة يتلقى مرتباً شهريا، بينما يُمنح كل من الثلاثمائة دارس دينارا ذهبيا كل شهر. وكان مطبخ الكلية الكبير يقدم أنصبة يومية من الخبز واللحم لجميع الموجودين. وطبقا لما يرويه ابن الفرات، كان ثمة مكتبة فى المستنصرية بها كتب نادرة تعالج مختلف العلوم، وقد رتبت على نحو ييسر للدارسين الرجوع إليها. وكان بوسع من يريد أن ينسخ هذه المخطوطات، بينما تقدم له المؤسسة الأقلام والورق. وكذلك ذكرت

مصابيح الطلاب، والكمية اللازمة من زيت الزيتون لإضاءة الكلية، وبالمثل أماكن التخزين لتبريد الماء وشربه. وفى قاعة المدخل الكبيرة كان ثمة ساعة لا ريب فى أنها كانت ضربا من الساعات المائية، تعلن أوقات الصلاة المعينة، وتومئ إلى انقضاء الساعات نهارا وليلا. وداخل الكلية أقيم حمام مخصص لاستخدام الطلاب، ومستشفى عُين له طبيب كانت وظيفته هى زيارة المكان فى كل صباح، ووصف الدواء للمرضى. وكان ثمة غرف كبيرة للتخزين فى المدرسة، مزودة بكل متطلبات الطعام والشراب والأدوية. وكل هذا فى مطلع القرن الثالث عشر.

إن أصل الحركات الثقافية فى القرن الحادى عشر غامض على نحو بالغ. وفى حالة معارفنا الحاضرة فإنه يكون من الأسلم أن نشير إلى الأهمية الكبرى لدور العلماء المسلمين فى إسبانيا فى تعليم الأفراد، بدلاً من الإشارة إلى التأثير المباشر لنظامهم فى التعليم فى جامعات أوربا المسيحية. إن هذه الأخيرة، بطبيعة الحال، أصغر من الجامعات الشرقية، وتبرر شهادة العلماء فى العصور الوسطى تبريرا كافيا الدعوى القائلة بأن العلم الإسلامى قد أمدهم بمادة كثيرة لدراساتهم. ولكن الرحالة المسيحيين، فى القرون الباكرة، لا يخبروننا لسوء الحظ بما عادوا به من أسفارهم إلى بلاد كانت تحت الحكم الإسلامى، أو بالتأثير الإسلامى. وإن المقارنة بين الموضوعات التى كانت تدرس بين المسلمين فى القرنين العاشر والحادى عشر، والاهتمامات المشابهة للدارسين المسيحيين فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، قد تومئ إلى أنه كان ثمة رابطة بين الجامعات الشرقية والغربية أوثق مما كنا نظنه. غير أنه ليس لدينا دليل حاسم على ذلك. فطبيعة الدراسة المنهجية وعلاقة الأستاذ بالتلميذ ومسألة الرسوم والمنح والمحافظة على النظام ومنح الدرجات أو إجازات التدريس وأنشطة الحياة الجامعية المتعددة، لابد كانت – حتما – هى هى، إن قليلا أو كثيرا، سواء كان مركز العلم فى بغداد أو فى أكسفورد. وعلى ذلك فإنه إلى أن يظهر برهان أشد تحدداً على مثل هذه القرابة، يلوح من قبيل المجازفة أن نؤكد أن الجامعة المسيحية الحديثة كمؤسسة قد أقيمت على النسق الإسلامى. إن ثمة نقاط

شبه كثيرة، كمنح الأستاذ المسلم إجازة أو شهادة بالتدريس أو إعادة محتويات وثيقة معطلة، باسم الأستاذ أو تحت إشرافه. ومن الواضح أن مثل هذا العرف قريب من الـ Licentia docendi ، أقدم أشكال الدرجات . ومن الناحية الأخرى فإن المبدأ القائل بأنه لا يجوز تعيين أحد مدرساً، دون أن يدرس هو لفترة كافية على يدى أستاذ مشهود له، أوضح من أن يحتاج إلى سابقة قديمة فى الزمن إلى هذا الحد. وثمة نقاط تشابه أخرى ظاهرية هى وجود مجموعات كبيرة من الأجانب ، الذين كانوا ينظمون على شكل Nationes ، وكذلك العادة الأوروبية الباكرة وهى نقل المعرفة مجانا دون أن يدفع الطلاب شيئاً. وهذا الاعتراف السخى بالتزام تسليم مشعل المعرفة، دون تطلب مقابل، مازال يعيش فى الجامع الأزهر، تلك الجامعة الكبرى فى القاهرة، حيث يتجمع الطلاب من كل أرجاء العالم الإسلامى فى ربوع جماعية منفصلة، يتلقون إحسانا ومنحا تقية من الهيئة الحاكمة.

إن الطريقة التى استمد بها الدارسون اللاتينيون كأفراد العلم العربى من إسبانيا فى القرن السابق لبدء المترجمين الرسميين عملهم قد صُورت ببراعة كبرى وإقناع فى عدة كتب للتاريخ. ففى أوربا أذاع الدارسون المتجولون الأفكار العربية، وإن لم تبق لنا كتاباتهم. وبالرغم من أن الدروب التى سلكتها أعمال ابن سينا والغزالى وابن رشد حتى ترجمت إلى اللاتينية معروفة جيدا، فإن التغلغل الأشد استخفاء للأفكار فى القرون السابقة لا يمكن معرفته إلا رجما بالظنون، ولا يمكن إثباته.

ومن خلال الترجمات التى قام بها دومينيك جانديسالفوس، كبير شمامسة سيجوفيا، فى السنوات الباكرة من القرن الثانى عشر، عرف الغرب المسيحى أرسطو من طريق ابن سينا والفارابى والغزالى. وموسوعة جانديسالفوس عن المعرفة تقوم أساسا على المعلومات التى استمدها من مصادر عربية.

منجزات العرب فى العلم

حقق العرب حقاً أشياء عظيمة فى العلم. فقد علموا العالم استخدام

الرموز، رغم أنهم لم يكونوا مبتكريها، وهكذا صاروا مؤسسى الحساب فى الحياة اليومية. وجعلوا من الجبر علما مضبوطا وطوروه إلى حد كبير، وأرسوا أسس الهندسة التحليلية. وكانوا بلا جدال مؤسسى حساب المثلثات للسطوح والدوائر، وهو الذى لم يكن موجودا بمعناه الأمثل بين اليونان. وفى الفلك قاموا بعدد من الملاحظات القيمة فحفظوا لنا فى ترجماتهم عددا من الأعمال اليونانية ضاعت أصولها: هى ثلاثة كتب عن المخروطات لأبولونيوس، وكتاب الدوائر لمنيلاوس، وكتاب الميكانيكا لهيرو الاسكندرى، وكتاب الغازات لفيلوس البيزنطى، وكتاب قصير عن الوزن يُنسب إلى إقليدس، وآخر يُنسب لأرشميدس عن الساعة المائية — وهى خدمات لا نكون مسرفين إذا نحن شعرنا بالعرفان إزاءها. وثمة سبب آخر لاهتمامنا بالعلم العربى هو التأثير الذى أحدثه فى الغرب. فقد أبقى العرب حياة الذهن العليا حيةً، وكذلك دراسة العلم فى حقبة كان الغرب المسيحى أثناءها يناضل باستماتة ضد الهمجية. وربما أمكن تحديد ذروة نشاطهم بالقرنين التاسع والعاشر، وإن يكن قد استمر حتى القرن الخامس عشر. فمنذ القرن الثانى عشر كان كل شخص فى الغرب — على أى قدر من التذوق للعلم، ورغبة فى الاستنارة — يتحول إلى الشرق أو إلى المغرب المراكشى. ففى هذه الفترة بدأت أعمال العرب تترجم، كما ترجم العرب سابقاً أعمال اليونان. وهكذا كون العرب آصرة اتحاد، وحلقة واصلة بين الثقافة القديمة والمدنية الحديثة. وعندما امتلأت روح الإنسان فى عصر النهضة، مرة أخرى، بالحماس للمعرفة، ونبهتها شرارة العبقرية؛ ولئن تمكنت من أن تتجه إلى العمل سراعاً، ومن أن تنتج وتبتكر، فإنما ذلك لأن العرب حفظوا وأوصلوا إلى مرحلة الكمال فروعا متنوعة من المعرفة، وأبقوا روح البحث حيةً وتواقةً للمعرفة، واحتفظوا بها مرنةً وعلى استعداد للقيام بمزيد من الاكتشافات فى المستقبل.

ومهما يكن من أمر فإن العلماء العرب — رغم اختلاف أصولهم اختلافا شديدا — يشتركون فى عدة ملامح. لقد كان هدفهم هو التبسيط والتجلية. فهم

يرتبون منطقيا، ويصنفون ويحصون. وهذه الملكة البسيطة فى الترتيب والوضوح تكاد تكون كافية لتفسير التقدم الذى أحرزوه. وطريقتهم تعليمية: إذ يلوح أنهم يتوجهون بالخطاب لا إلى هاوٍ معين، كما كان يفعل اليونان، ولا إلى مسيناس شغوف بالعلم لأجل ذاته، وإنما بالأحرى إلى كل الطلبة الأذكياء. وتُذكر كتبهم المرء بالنصوص الجيدة المقررة فى المدارس الثانوية أو الجامعات. كان العرب تجاراً ورحالة ومحامين ذوى عقل إيجابى. وعلى ذلك فقد كان لعلمهم هدف عملى. كان على الحساب أن يخدم حاجات التجارة، وتقسيم المواريث. وعلى الفلك الوفاء بمتطلبات الرحالة ومن يعبرون الصحارى. أو الدين لمعرفة ساعات الصلاة أو الطريق إلى مكة، ولحظة أول ظهور لهلال رمضان.

وليس لدينا كتب من عصر الأمويين، فإن التاريخ الموثق للعلم العربى لا يبدأ إلا مع العباسيين. وفى ظل ثانى خلفاء تلك الأسرة الحاكمة، المنصور، انتقل مركز الإمبراطورية الإسلامية من الجزء البيزنطى إلى الجزء الفارسى من الإمبراطورية. وأنشأ المنصور بغداد فى ١٤٥ (٧٦٢). وكان لديه فى بلاطه عدد من الرجال المتعلمين والمهندسين والفلكيين. ورسمت خطط المدينة بتوجيه الوزير المشهور خالد بن برمك، والفلكى ناويخت. وفى ١٥٤ (٧٧٠) قدم فلكى هو يعقوب الفزارى إلى بلاط المنصور هندوكيا متعلما يدعى مانكا، قدم السند هند (سيد هانتا) وهى رسالة عن الفلك، طبقا للمناهج الهندوكية. وترجم هذا العمل الفزارى الأصغر، ولكن الترجمة ضاعت الآن. وكان الفزارى هو أول مسلم يصنع اسطرلاباً. وقد كتب عن استخدام دائرة المحلق (آلة فلكية) وأعد لوحات طبقا للسنين عند العرب. أما الترجمات عن اليونانية فتبدأ فى نفس الفترة. وقد ترجم أبو يحيى بن بطريق – بالإضافة إلى الأعمال الطبية – كتاب بطليموس المسمى Quadri partium . وما شاء الله (توفى ٨١٥) عالم مهم، كتب عن الفلك وعن الاسطرلاب وعن علم الأرصاد الجوية. وكتابه عن الأثمان هو أقدم عمل علمى نملكه فى اللغة العربية. وقد ترجم جوهانز دى لونا هيسبالنسيس عديداً من أعماله إلى اللاتينية فى

العصور الوسطى. وكان عمر بن الفاروخان (توفى فى ٢٠٠ = ٨١٥)، وهو صديق للوزير يحيى البرمكى، واحدا من مهندسى بغداد ومعمارييها، ترجم بعض أعمالٍ من الفارسية وشرح كتاب بطليموس المسمى Quadri partium.

وهذه الحركة التى بدأت فى عهد المنصور قد تطورت أكثر من ذلك فى عهد حفيده المأمون. وإذ كان المأمون أميرا ذا ذكاء فاتن، وعالما وفيلسوفا ولاهوتيا، جعل أعمال الأقدمين يُبحث عنها، وأنشأ مكتبا لترجمتها. والآن ترجم إقليدس والمجسطى إلى العربية الحجاج بن يوسف الذى يبدأ نشاطه فى عهد هارون الرشيد. وتشمل ترجمته أول ستة كتب من إقليدس. وتمكن المأمون من قياس إحدى درجات الظهيرة فى سهل سينجار باستخدام طريقة مختلفة عن طريقة اليونان: فإن عددا من المراقبين، انطلقوا من نفس النقطة، ساروا، بعضهم إلى الشمال والبعض الآخر إلى الجنوب، إلى أن رأوا نجمة القطب ترتفع وتغوص درجة واحدة. وعند ذلك قاسوا المسافة التى قطعوها وأخذوا متوسط النتائج.

كذلك ازدهر الحساب والجبر مع ازدهار الفلك. كانت هذه هى حقبة الخوارزمى المشهور (أى ابن خوارزم) (توفى بين ٢٢٠ (٨٣٥) و ٢٣٠ (٨٤٤)). ومن اسمه، الذى حرفه كتاب الغرب اللاتينيون، جاءت كلمة الحساب فيما يعتقد. وإلى جانب رسالة هامة عن الفلك، كتب أيضاً كتاباً عن الطريقة الهندية فى الحساب وآخر فى الجبر. وقد ترجم الكتاب الأول إلى اللاتينية اديلارد باث. وترجم الكتابين الآخرين جيرار الكريمونى. أما الرسالة عن الفلك وتلك عن الحساب فلا تعرفان إلا من هذه الترجمات اللاتينية.

إن كتاب الجبر للخوارزمى جلى وحسن الترتيب. فبعد معالجته معادلات الدرجة الثانية، يناقش المؤلف الضرب والقسمة الجبرية، ثم يعالج مشكلات متصلة بقياس السطوح ويعالج مشاكل أخرى متصلة بتقسيم المواريث أو بمسائل قانونية متنوعة.

ونحن نعلم أن الصفر فى النظام العددى ذو أهمية كبرى لأن الصفر هو

الذى يمكننا من إبقاء الأرقام فى سلسلة قوى العشرة والوحدات والعشرات والمئات، إلخ .. وذلك فى الحالة التى لا يكون فيها أحد هذه القوى ممثلا. ولو لم يكن لدينا صفر، لتعين علينا أن نستخدم لوحة ذات أعمدة، أعمدة وحدات وعشرات ومئات، إلخ.. لكى يبقى كل رقم فى مكانه. وهذه اللوحة هى ما يعرف باسم العداد. ونجد أن الصفر كان معروفا لدى العرب قبل أن يكون معروفا للغرب بـ ٢٥٠ سنة على الأقل . أما العداد فنجده لأول مرة فى روما مع بويثيوس فى القرن الخامس، ولكن استخدامه لم ينتشر فى ذلك الحين. ويعاود الظهور مع جيبرت فى القرن العاشر. كان جيبرت قد سافر فى إسبانيا، ودرس علوم المغاربة. ونشر استخدام العداد، ولكنه لم يكن على معرفة بالصفر. ولم يبدأ الرياضيون المسيحيون – قبل القرن الثانى عشر – فى كتابة رسائل عن العد بالأعداد، دون أعمدة، يكملها الصفر. كانت هذه الطريقة تدعى بالحساب. أما الآن بين العرب فإن الأعداد تظهر من البداية مع الصفر. إن مؤلف " مفاتيح العلوم"، الذى كان يكتب فى القرن العاشر فى فترة لم يكن فيها استخدام الأعداد قد شاع بعد، يقول إنه إذا لم تمثل قوة العشرة، استخدمت دائرة صغيرة " للمحافظة على الصفوف". وهذه الدائرة الصغيرة تدعى الصفر أى الفارغ. ونستطيع أن نلاحظ أن كلمة Cifra اللاتينية لها معنى مزدوج: فهى أحياناً الصفر، وأحياناً الرموز نفسها. ومن الواضح أنها، حين تكون بمعنى الصفر، مماثلة لكلمة صفر العربية بمعنى فارغ. أما بمعنى العدد فمن الواضح أنها هى الصفر الذى يعنى شيئاً مكتوبا، كتاباً أو شخصيةً. وهذه الكلمات – جبر وصفر وحساب – باقية كشواهد على الدور الذى لعبه العرب فى تأسيس علم الحساب ونشره.

تيمور لنك

ولد تيمور لنك – الذى شاع تحريف اسمه إلى تامير لين – عام ١٣٣٦ فى ترانسوكسيانا. وكان أحد أسلافه وزيرا لابن جنكيز [خان]، ولكن عائلته كانت تدعى أنها منحدرة من صلب جنكيز [خان] نفسه. ومهما يكن من أمر، فإن مترجم

سيرته الساخر، ابن عرب شاه، يورد الدعوى القائلة بأن تيمور كان ابنا لصانع أحذية، وكان يعيش أولا [على السرقة] وأن صفة "لانج" (الأعرج) نُسبت إليه، نتيجة لجرح أصابه وهو يسرق الماشية. وفى ١٣٨٠ بدأ تيمور -على رأس قبائله التترية - سلسلة طويلة من الحملات جعلته يظفر بأفغانستان وبلاد الفرس وكردستان. وفى ١٣٩٣ ظفر ببغداد. وفى تلك السنة، والسنة التى تلتها، غزا بلاد ما بين النهرين. وفى تكريت - مسقط رأس صلاح الدين - شاد هرما من جماجم ضحاياه. وفى ١٣٩٥ غزا إقليم الكيبتشتاك واحتل موسكو لأكثر من سنة. وبعد ذلك بثلاث سنوات نهب شمال الهند، وذبح ٨٠ ألفا من سكان دلهى. وقد كان رسل تيمور هم الذين غامر برقوق بإعدامهم - قرب نهاية حكمه - رغم أنهم جاءوه فى بعثة صداقة.

وكمثل الإعصار، اكتسح تيمور شمال سوريا فى ١٤٠٠. ولمدة ثلاثة أيام، تعرضت حلب للسلب. وأقيمت رؤوس أكثر من ٢٠ ألفا من سكانها على شكل ربوات، ارتفاعها عشر كوبيتات، ومحيطها عشرون، وكل رءوسها إلى الخارج. ودُمرت مدارس المدينة ومساجدها التى لا تقدر بثمن، والتى ترجع إلى العصر النورى والأيوبى، ولم يُعد بناؤها قط. ثم سقطت حماة وحمص وبعلبك بدورها. وسُحقت القوة المتقدمة (طلائع) الجيش المصرى ، بقيادة السلطان فرج، واستولى على دمشق فى فبراير ١٤٠١. وبينما كانت المدينة تُنهب، اندلعت فيها النيران. استصدر الغازى - وهو مسلم اسماً، ذو ميول شيعية - فتوى دينية من علمائها بالموافقة على مسلكه. ولم يبق شئ من الجامع الأموى عدا الجدران. أما علماء دمشق وعمالها المهرة وأرباب الحرف فيها فقد حمل تيمور أقدرهم إلى حاضرته سمرقند ليغرس فيها العلوم الإسلامية وليدخل عليها بعض فنون من الصناعة كانت غائبة، حتى ذلك الحين، عن العاصمة السورية. وقد ترك لنا ابن تغرى بردى، الذى كان أبوه كبير حاملى دروع فرج، وصفا مصورا لهذه الحملة. وقد صحب ابن خلدون فرج من القاهرة وكان على رأس البعثة الدمشقية التى

تفاوضت، فى سبيل السلام، مع تيمور. ومن دمشق اندفع الفاتح المتوحش راجعا إلى بغداد لينتقم لمقتل بعض ضباطه، فنثر فى أرجاء المدينة مائة وعشرين برجا شادها من رءوس القتلى.

وأثناء العامين التاليين غزا تيمور آسيا الصغرى، وسحق الجيش العثمانى فى أنقرة فى ٢١ يوليو ١٤٠٢، وأسر السلطان بايزيد الأول، واستولى على العاصمتين السابقتين بروسا وأزمير. وظل أسيره البارز يرسف فى الأغلال أثناء الليل، حيث سافر فى محفة، يحيط به قفص محمول على جوادين. فولدّت كلمة قفص - التى دعمتها قطعة أسىء فهمها من تاريخ ابن عرب شاه - الأسطورة القائلة بأن بايزيد حبس فى قفص حديدى. وكان موت تيمور فى ١٤٠٤ - أثناء حملة ضد الصين - مبعث راحة للمماليك المصريين. وما زال من الممكن رؤية قبره فى سمرقند.

العرب فى أوربا

لم يكن العرب فى عصر ما قبل الإسلام جاهلين تماما بالبحر. فلمدة قرون قبل ظهور الإسلام، بنت شعوب جنوب الجزيرة العربية سفنا وقامت بمواصلات بحرية هامة فى البحر الأحمر والمحيط الهندى. بيد أن العرب الشماليين - خاصة أولئك الذين فى الحجاز وحدود سوريا والعراق - كانوا، فى المحل الأول، شعبا قاريا، ضئيلى المعرفة بالبحر أو بالملاحة.. ومن أكثر الملامح اللافتة فى الفتوحات الإسلامية العظيمة أنها كيفت ذاتها، بهذه السرعة، مع هذا الشكل الجديد من النشاط. ففى خلال سنوات قلائل من فتحهم للشواطئ السورية والمصرية، كان شعب صحارى بلاد العرب المحاطة بالبر قد بنى ووجه أساطيل حربية عظيمة، تمكنت من أن تلاقى وتهزم الأساطيل البيزنطية القوية الخبيرة، وأن تمنح الخلافة ذلك المطلب الحيوى لسلامتها وامتدادها: ألا وهو السيطرة البحرية على البحر المتوسط.

وضع فتح سوريا ومصر مساحة طويلة من شاطئ البحر المتوسط تحت السيطرة العربية مع كثير من الموانئ وشعب ملاح - وعند ذلك نجد أن العرب،

الذين لم يلتقوا حتى ذلك الحين إلا بجيوش بيزنطية، التقوا بأساطيل بيزنطية أيضاً. وما لبثت عودة الاحتلال البيزنطى القصير للاسكندرية من طريق البحر فى ٦٤٥ أن قدمت لهم تحذيرا باكرا عن دلالة القوة البحرية. وسرعان ما قاموا برد فعل. وإن الفضل فى خلق الأساطيل الإسلامية ليرجع، فى المحل الأول، إلى رجلين: الخليفة معاوية ووالى مصر عبد الله بن سعد بن أبى سرح. ففى كل من الاسكندرية والموانئ البحرية السورية جهز المسلمون ووجهوا أساطيل حربية، سرعان ما أحرزت انتصارات باهرة كانتصارات الجيوش الإسلامية. وقعت أول معركة بحرية كبرى فى ٦٥٥ عندما أوقع أسطول إسلامى مكون من مائتى سفينة هزيمة ساحقة بأسطول بيزنطى أضخم عند شاطئ الأناضول.

وعندما نقل العباسيون كرسى الخلافة من سوريا إلى بغداد، تناقص اهتمام الحكومة المركزية بالبحر المتوسط، ولكن الحكام المسلمين المستقلين لمصر وشمال أفريقيا احتفظوا طويلا بأساطيل سيطرت على البحر المتوسط من طرف إلى طرف. وتقول الأنباء إن خلفاء مصر الفاطميين كان لديهم، فى وقت من الأوقات، ما لا يقل عن خمسة آلاف ربان بحرى يبحرون تحت أوامرهم. وأثناء القرن التاسع، فإن كمية متزايدة من السفن التجارية الإسلامية كانت تربط موانئ الشواطئ الإسلامية فى البحر المتوسط وتربطها بموانئ الشمال المسيحية.

كان احتلال الجزر الشرقية – على الأغلب – قصيرا وعابرا. والأكثر منه دلالة هو هجوم العرب على صقلية. وقد نجمت أول غارات على هذه الجزيرة عن مبادرة معاوية، وجاءت من الشرق الأدنى وليبيا. أما الغارات التالية فجاءت من تونس أكثر مما جاءت من الشرق، وأعان عليها احتلال جزيرة بانتالاريا حوالى عام ٧٠٠. ولم تجر المحاولات الأولى المحددة حتى عام ٧٤٠ إلى أن حاصر حبيب بن أبى عبيدة سيراكيوز واستخلص الجزية ولكنه اضطر إلى ترك المحاولة والعودة لمواجهة تمرد قام به البربر فى أفريقيا. وبعد غارة أخرى فى ٧٥٢– ٧٥٣ جاءت فترة سلام قلق، وقع خلالها عدد من المعاهدات بين السلطات البيزنطية على الجزيرة

والحكام المسلمين الذين استقلوا الآن فى تونس.

بدأ الفتح الحقيقى فى ٨٢٥ . فإن أمير البحر البيزنطى يوفيميوس إذ وجد نفسه مهددا بالعقاب الامبراطورى على ذنب ما، ليست طبيعته واضحة تمام الوضوح، ثار على الإمبراطور واستولى على الجزيرة. وفيما بعد، حين هزمته قوات الإمبراطور، هرب إلى تونس بسفنه، وطلب العون من زيادة الله والى تونس الأغلبى، وحثه على التقدم وفتح الجزيرة. ورغم بعض التردد، بعث الحاكم التونسى بأسطول يتراوح ما بين ٧٠ و ١٠٠ سفينة هبط بحاروها فى مازارا عام ٨٢٧. وبعد تقدم أولى سريع، عانى الغزاة بعض نكسات، ولم ينقذهم من مشاكلهم سوى الوصول غير المتوقع لمجموعة من المغامرين من إسبانيا. وبعد ذلك استمر التقدم. وفى ٨٣١ احتل المسلمون بالرمو التى غدت وظلت عاصمة الجزيرة طوال فترة الحكم الإسلامى وكانت قاعدة للمزيد من التوسع. واستمرت الحرب بين القوى البيزنطية والإسلامية برا وبحرا على الجزيرة وعلى البر الإيطالى حتى ٨٩٥ — ٨٩٦ عندما وقع البيزنطيون سلاما تركوا به صقلية على نحو فعال. كان المسلمون قد أسروا مسينا حوالى عام ٨٤٣ وكاسترو جيوفانى فى عام ٨٥٩ وسيراكيوز فى عام ٨٧٨ . وفى هذه الأثناء، ألقوا مراسيهم على البر أيضاً وأقاموا حاميات فى با رى وتارانتو بعض الوقت. كان المغيرون المسلحون يهددون نابولى وروما بل وشمال إيطاليا، وقد أرغموا أحد الباباوات على دفع الجزية لمدة عامين.

فلسطين

القضية من وجهة النظر العربية

(بعض المادة الواردة فى هذا البحث قائمة على كتاب المؤلف المسمى "العرب وإسرائيل" وقد نشرته دار لونجمان عام ١٩٦٩، واستخدمته هنا بإذن من الناشرين).

لقد خُلقت دولة جديدة على أرض فلسطين، وطُرد سكانها الأصليون، واغتصب شعب أجنبى وطنهم وأراضيهم. وهذه الحقائق هى التى خلقت قضية

فلسطين.

إن الطبيعة الفريدة للنزاع العربي الإسرائيلي، وتفاقمه من جراء حرب ٥ يونيه ١٩٦٧، وتعقيده نتيجة لمصالح القوى الكبرى ومطامحها، قد جعلت من قضية فلسطين واحدة من أكثر المشكلات تفجراً فى عالم اليوم. إن حروبا ثلاثة قد نشبت بالفعل بين العرب والإسرائيليين، ومازالت الأعمال الحربية مستمرة بالرغم من اتفاقيات الهدنة فى عام ١٩٤٩، وأوامر وقف إطلاق النار التى أصدرها مجلس الأمن فى ١٩٦٧ دون نهاية، ودون أن يلوح سلام فى الأفق.

والهدف من هذا البحث هو أن نشرح الحقائق الأساسية فى قضية فلسطين. وليست المشكلة بالتى تهم الأكاديميين فحسب. فثمة أسباب ثلاثة تجعل من اللازم للناس فى كل مكان أن يعرفوا الحقائق والقضايا الحقيقية خالصة من التحريف والدعاية.

وأول هذه الأسباب هو أن النزاع العربى الإسرائيلى موقف متفجر بصورة دائمة، يمكن أن يفضى إلى اضطراب عالمى. وهو الآن يؤثر فى حياة ملايين من الناس فى الشرق الأوسط. وإذا اتسع نطاقه فمن الممكن أن يؤثر فى حياة عشرات الملايين من الناس فى أماكن أخرى.

وثانياً — فإن عدة حكومات تؤيد إسرائيل عسكريا وسياسيا وماليا. إن لكل فرد الحق — بل إن عليه الواجب — فى أن يعرف الحقائق لكى يحكم ما إذا كان التأييد الذى تقدمه حكومته لإسرائيل يقدم من أجل قضية مشروعة.

ثالثاً — فإن قضية فلسطين قد ظلت واردة فى جدول أعمال الأمم المتحدة منذ عام ١٩٤٧ . وفى تلك السنة صوتت عدة حكومات فى صالح تقسيم فلسطين، وبذلك جلبت على نفسها مسئولية الموقف الناتج عن ذلك. أضف إلى ذلك أن كل الحكومات الأعضاء فى الأمم المتحدة تشترك بين حين وآخر فى اتخاذ قرارات خاصة بفلسطين، واللاجئين الفلسطينيين، والنزاع العربى الإسرائيلى.

وعلى ذلك فإن لكل فرد مصلحة فيا يحدث سواء على يد حكومته، أو على

يد الأمم المتحدة، فى مسألة حيوية قد لا تؤثر فقط فى مصيره الشخصى وإنما أيضاً فى أقدار العالم. وعلى كل فرد مسئولية حتى لو كانت بالغة الضآلة عن العمل أو الامتناع عن العمل الذى تقوم به حكومته. إن جزءاً كبيراً مما حدث فى فلسطين ما كان ليحدث قط لولا الجهل بالحقائق وتشويهها فى أحيان كثيرة على يد دعاية مضللة، على درجة عالية من الفاعلية. إن الحقيقة فى شأن فلسطين قد دفنت تحت كتلة من المعلومات الخاطئة عمدا، والحقائق المحرفة، والدعاية الخداعة والمتراكمة عبر عقود من الزمن. إن مراقبين محايدين، كنديين وسويديين وأمريكيين، عالجوا مشكلة فلسطين معالجة مباشرة كموظفين معتمدين من الأمم المتحدة، وقد لاحظوا تحريف الحقائق، فضلا عن صعوبة طرح القضية العربية أمام الرأى العالمى. لقد قال الفريق بيرنز، رئيس هيئة أركان منظمة الأمم المتحدة للإشراف على الهدنة فى فلسطين، إنه عبر سنوات كثيرة لم يقدم للأمريكيين إلا الجانب الإسرائيلى من قصة فلسطين (أ.ل.م. بيرنز فى كتابه " بين العرب والإسرائيليين"، جورج ج .هاراب وشركاه، لندن ١٩٦٢، ص ٢٨٨). وقال اللواء كارل فان هورن، رئيس الأركان لمنظمة الأمم المتحدة للإشراف على الهدنة فى فلسطين من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٣، بخصوص تحقيق إسرائيلى فى إحدى حوادث الهدنة: "لقد دهشنا من براعة الأكاذيب التى شوهت الصورة الحقيقية. إن الخدمة الإعلانية الإسرائيلية الشديدة البراعة، والصحافة بأكملها، قد تحالفت على صناعة صورة ملتوية ومحرفة انتشرت بخبرة مهنية من خلال كل وسيلة متاحة إلى شعبها وإلى المتعاطفين معه، المؤيدين له، فى أمريكا وبقية العالم. لم أكن أعتقد أن الحقيقة يمكن أن تلوى على هذا النحو الخبير الساخر" (كارل فون هورن، "فى خدمة السلام"، كاسل، لندن ١٩٦٦، ص٨٥). وفيما بعد يلاحظ بخصوص حادثة أخرى من حوادث الهدنة: "لقد كنا نشعر أحيانا بأننا نحارب بمفردنا فى قلب ضبابة من الدعاية الإسرائيلية المشوهة" (نفس الكتاب، ص١٢٥). وينطبق هذا الوصف، كلمة كلمة، على تحريف الدعاية الصهيونية والإسرائيلية لحقائق قضية فلسطين. لقد قال الدكتور جون هـ.ديفيز،

المندوب العام لوكالة الأمم المتحدة لغوث اللاجئين الفلسطينيين وذلك لمدة خمس سنوات، إنه " وجد أن فهم العالم لمشكلة اللاجئين الفلسطينيين مخالف للحقيقة " (جون هـ. ديفيز، "السلام المراوغ"، جون مرى، لندن ١٩٦٨، ص٩). وعندما بدأ يدرس الجوانب الأوسع لمشكلة العلاقات بين العرب وإسرائيل وجد نفس الشيء- خاصةً فيما يخص سبب النزاع. وفيما بعد يلاحظ دكتور ديفيز: "إن نسبة كبيرة من العالم، تشمل العالم الغربى، لا تعرف إلا القليل عن فلسطين الحديثة، أو عن الصراع الذى ظل مستمرا فيها، بسبب هجرة اليهود، والمجهودات الرامية إلى إنشاء دولة يهودية. وعلى قدر ما يخص الأمر الجمهور الأمريكى، فإن أغلب الناس لم يستمعوا قط إلى الجانب العربى مقدما" (المصدر السابق، ص ٣٥).

وعلى ذلك فإن الخطوة الأولى هى أن نبدد ستار الدخان الذى ألقته الدعاية الصهيونية لكى نكشف عن الظلم الذى حاق بشعب فلسطين، والذى يكمن فى جذور النزاع العربى الإسرائيلى. وبدون فهم جوهر النزاع سيظل الرأى العام العالمى جاهلا، وسيظل مستمرا فى تقديم العطف والعون للرجال الصغار الذين سببوا كثيرا من العبث والدمار فى الشرق الأوسط.

أصل المشكلة

ما أصل المشكلة ؟ وكيف خرجت إلى حيز الوجود ؟

نشأت خطة خلق دولة يهودية عند نهاية القرن الماضى [التاسع عشر] انطلاقا من فكرة العثور على وطن ليهود أوربا الذين عانوا زمنا طويلا من التفرقة والاضطهاد. وفى كتاب عنوانه " الدولة اليهودية " نشر عام ١٨٩٦ طور ثيودور هرتزل – وهو صحفى ثورى – فكرة مؤداها أن خلق دولة يهودية كان هو الرد على معاداة السامية وحلا للمشكلة اليهودية. أما عن مكان الدولة المقترحة فقد اختار فلسطين أو الأرجنتين. ولكنه لاحظ: "سوف نأخذ ما يُعطى لنا، وما يختاره الرأى العام اليهودى." [ثيودور هرتزل، الدولة اليهودية، ولتز، لندن ١٩٦٧، ص ٣٠] . قال هرتزل إن الأرجنتين ذات تعداد ضئيل، وإن تسرب اليهود إليها قد أثار بعض

السخط ولكنه لم يذكر الحقيقة المتمثلة فى أن فلسطين قد سكنها العرب الفلسطينيون لمدة قرون، ولم يهتم بالاستجابة النهائية لخطته من جانب سكانها .

ودفعا لخطته إلى الأمام، دعا هرتزل إلى عقد أول مؤتمر صهيونى فى بال عام ١٨٩٧ . ولم يؤيد المؤتمر فكرة هرتزل الخاصة بخلق دولة يهودية. وبدلا من ذلك أعلن أن هدف الصهيونية هو أن تخلق فى فلسطين وطنا للشعب اليهودى يحميه القانون العام. وكان الزعماء الصهاينة يرون أن فلسطين فى نظر اليهود ذات جاذبية عاطفية ودينية ليست لأى منطقة أخرى. وأوصى المؤتمر كذلك بزيادة استيطان فلسطين من جانب العمال اليهود وتقوية وتبنى العاطفة والوعى اليهوديين القوميين.

وبذل هرتزل جهدا لكى يضمن تأييد قيصر ألمانيا وسلطان تركيا للاستيطان اليهودى فى فلسطين. ولكن جهوده منيت بالاخفاق. وعند ذلك تحول إلى الحكومة البريطانية مقترحا أن تسلم أوغندا إلى المنظمة الصهيونية بهدف استيطانها. وقبلت الحكومة البريطانية اقتراح هرتزل، ولكنه توفى فى ١٩٠٤. ورفض المؤتمر الصهيونى السابع الذى انعقد فى العام التالى مشروع أوغندا، وأعلن أن الصهيونية مهتمة بفلسطين فحسب.

تصريح بلفور

إن الخطة الصهيونية من أجل استعمار فلسطين قد ظلت كامنة حتى قيام الحرب العالمية الأولى عندما وجد الصهيونيون فرصة لكسب التأييد السياسى لبرنامجهم. وتحت قيادة الدكتور حايم وايزمان، وهو أستاذ روسى المولد للكيمياء بجامعة مانشستر فى إنجلترا، ركز الصهيونيون جهودهم على الحكومة البريطانية، ونجحوا أخيراً فى أن يضمنوا لأنفسهم منها تصريحا بالتعاطف مع المطامح اليهودية الصهيونية. وتجسم هذا التصريح فى رسالة مؤرخة فى ٢ نوفمبر ١٩١٧ موجهة من آرثر جيمز بالفور الذى كان وقتها وزيراً للخارجية البريطانية إلى اللورد روتشلد. وكان نصها كما يلى :

"عزيزى اللورد روتشلد

يسرنى أن أنقل إليك بالنيابة عن حكومة جلالته التصريح التالى بالتعاطف مع المطامح اليهودية الصهيونية. وقد قدم إلى الوزارة ونال موافقتها: إن حكومة جلالته تنظر بعين التأييد إلى إقامة وطن قومى للشعب اليهودى فى فلسطين. وسوف تستخدم قصارى ما فى وسعها من جهود لتسهيل بلوغ هذا الهدف على أن يكون مفهوما بوضوح أنه لم يحدث أى شئ ينتقص من الحقوق المدنية والدينية للجماعات غير اليهودية الموجودة فى فلسطين، أو من حقوق اليهود فى أى بلد آخر والوضع السياسى الذى يتمتعون به هناك.

وإنى لأكون شاكراً لو أنك أبلغت هذا التصريح للاتحاد الصهيونى".

ومن المهم أن نلاحظ أنه فى وقت صدور تصريح بالفور لم يكن عدد اليهود الذين يعيشون فى فلسطين يتجاوز ٥٦ ألفاً وكانوا يمثلون ٨ ٪ من السكان على حين كان تعداد السكان الأصليين من مسلمين ومسيحيين يبلغ حوالى ٦٤٤ ألفاً، ويمثل ٩٢٪ من السكان (بالنسبة لأرقام السكان انظر حكومة فلسطين، مسح لفلسطين، ج١، ص ١٤٤).

كان المطلب الصهيونى الأصلى من الحكومة البريطانية هو الاعتراف بفلسطين بوصفها الوطن القومى للشعب اليهودى. ومهما يكن من أمر فإن كثيراً من اليهود البريطانيين بقيادة ديفيد ألكزندر وكلود مونتيفيور عارضوا مفهوم وطن قومى لليهود ونجحوا فى تعديل التصريح لكى يشير إلى وطن قومى يهودى فى فلسطين (آلن ر . تيلور، مقدمة لإسرائيل، المكتبة الفلسفية، نيويورك ١٩٥٩، ص ٢٢، ٢٣). وكذلك أصروا على إدخال شرط وقائى ينص على ألا يحدث أى شئ ينتقص من حقوق الجماعات غير اليهودية الموجودة أو من حقوق اليهود فى أى بلد آخر والوضع الذى يتمتعون به هناك. ومما له دلالة أن الخطة الصهيونية لإقامة وطن قومى يهودى فى فلسطين لم يعارضها فقط بعض اليهود البريطانيين وإنما لم يوافق عليها أيضاً يهود فلسطين أنفسهم. ويقرر رونالد ستورز، أول محافظ عسكرى

بريطانى لمدينة القدس: "إن اليهود المتدينين فى القدس والخليل واليهود الشرقيين (السافارديم) كانوا يعارضون بقوة الصهيونية السياسية ويؤمنون بأن الله سوف يعيد إسرائيل إلى صهيون فى الوقت الذى يراه مناسباً، وأنه مما ينافى التقوى أن نسبق إرادته" (رونالد ستورز، اتجاهات، نيكولسون وهدسون، لندن ١٩٤٥، ص٣٤٠). والسافارديم هم اليهود الشرقيون الذين سكنوا حوض البحر المتوسط بوصفهم متميزين عن الاشكانزيم أى اليهود الغربيين، وهم يهود من أصل سلافى ومن أوربا الوسطى. وبالنسبة لمناهضة اليهود السنيين للصهيونية السياسية ولتقسيم فلسطين انظر أيضاً إدوين صمويل : حكومة إسرائيل ومشكلاتها، مجلة الشرق الأوسط، مؤسسة الشرق الأوسط، واشنطن سنة ١٩٤٩ ، ص٣). إن معارضة يهود فلسطين لخلق وطن قومى يهودى فى فلسطين يبين أن هذا كان مفهوما أجنبيا وغريبا عن فلسطين وأجنبيا عن الجالية اليهودية التى كانت تعيش هناك. وصف تصريح بالفور بأنه وثيقة فيها " وعدت أمة بجدية أمةً ثانية أن تعطيها بلد أمة ثالثة" (آرثر كستلر، الوعد والانجاز، ماكميلان، نيويورك، ص٤). لم يكن للتصريح قيمة قانونية لأن الحكومة البريطانية لم تكن تملك فى أى وقت من الأوقات، سواء قبل أو بعد إعلانه، أى سيادة أو هيمنة أو أى سيطرة عليها. ولكى يدفعوا بمخططهم اتخذ الصهاينة شعار " شعب بلا أرض لأرض بلا شعب". وبهذه الطريقة ربما يكونون قد خدعوا أناسا كثيرين عن الأوضاع فى فلسطين. ولكن من المشكوك فيه أن تكون الحكومة البريطانية قد خدعت لأن تصريح بالفور صدر دون أى مبالاة بحقوق سكان البلاد وأمانيهم وفى تجاهل لها. ويؤكد هذا آرثر جيمز بالفور نفسه الذى كتب فى ١١ أغسطس ١٩١٩ ما يلى :

"إننا فى فلسطين لا ننوى أن نلجأ إلى الرجوع إلى أمانى سكان البلاد الحاليين. إن القوى العظمى الأربع ملتزمة بالصهيونية. والصهيونية سواء كانت صوابا أم خطأ، حسنة أو رديئة، تضرب بجذورها فى موروث قديم قدم الدهر، وفى الحاجات الراهنة، وفى أمانى المستقبل. وهى ذات مضمون أعمق من رغبات

وتحيزات الـ ٧٠٠ ألف عربى الذين يسكنون الآن تلك الأرض القديمة " (وثائق عن السياسة الخارجية البريطانية ١٩١٩-١٩٣٩، السلسلة الأولى، ج٤).

زوسر

إن أول شخصية بارزة فى المملكة القديمة هى شخصية زوسر الذى نشأت معه الأسرة الثالثة. ومن الواضح أن حكمه القوى هو الذى وطدّ، على نحو راسخ، من تفوق منف. لقد واصل استغلال مناجم النحاس الأحمر فى سيناء، بينما مد حدوده فى الجنوب.

اكتشاف أمريكا

ولد كولومبوس فى جنوا، ربما لأبويين بندقيين. ومنذ سن باكرة، لاح أنه قد استحوذت عليه فكرة طريق غربى إلى ثروة شرق آسيا. وبعد عدة تجارب مخفقة كثيرة، حصل أخيراً على مهمة وسفن من حكام إسبانيا. وإذ عُين أميرَ بحر لثلاث سفن صغيرة، أبحر فى ٣ أغسطس ١٤٩٢ ليعبر المحيط المجهول. وبعد ذلك بشهرين (وبعد كثير من المتاعب مع طاقمه) أبصر إحدى جزر الأنتيل الخارجية(*). غير أنه لا فى ذلك الحين ولا فى رحلاته التالية (١٤٩٣ - ١٤٩٦ ، ١٤٩٨ ، ١٥٠٢) قد وصل كولومبوس إلى البر. وحتى نهاية حياته ظل يعتقد أن جزائره إنما تقع وراء الصين. وبالرغم من أن كولومبوس كان بحارا مرموقا، فإنه لم يكن إلا مستكشفا متواضعا، وحاكما استعماريا غير ذى أهمية. كان حساسا ميالا إلى الشك والتوجس، وإيطالياً ناشئاً لاقى كثيراً من المتاعب مع النبلاء الإسبان الفقراء الذين كان عليه أن يسوسهم. غير أنه مهما يكن من شأن نقاط ضعفه، فلا ينبغى أن ينتقص شئ من قدر مآثره فى البصيرة والشجاعة. والفقرة أ جزء من يوميات رحلته الأصلية يسجل رؤية الأرض الجديدة. أما الفقرة ب فرسالة كتبها فى ١٣ فبراير ١٤٩٣ إلى سكرتير الخزانة الإسبانية، وتبين بعضا من الانطباعات الأولى للمستكشف.

(*) هى أرخبيل جزر الهند الغربية :كوبا وجامايكا وبورتوريكو.

ما الصحافة ؟

تغطى الصحافة ميدانا واسعا. وليس من اليسير أن نصوغ تعريفا يشتمل على كل استخدامات هذا المصطلح. وربما كان أقرب ما يمكننا الوصول إليه هو القول بأن الصحفى رجل يسهم بانتظام فى الصحافة الدورية، سواء كانت وسيلته الرئيسية إلى كسب العيش، أو مجرد مهنة لا تستغرق إلا بعض وقته. وسنعنى أساسا – فى هذا الكتاب – بالقراء الذين جعلوا من الصحافة مهنة لهم، أو يرغبون فى أن تكون كذلك.

إن مهنة الصحافة تتسم بدرجة عالية من المسئولية، وتتطلب صفات عقلية وخلقية بارزة، وتفرض مطالب صارمة على من يمارسونها. إنها ليست بالمهنة التى تحمل على محمل الاستهانة، نتيجة نزوة أو عن دافع غامض إلى الكتابة، أو لأن المرء لا يستطيع أن يفكر فى شئ أفضل يفعله. على الراغب فى الاشتغال بالصحافة أن يفكر طويلا وبعناية، قبل أن ينطلق على طول " طريق الحبر " ، وقد يجد ، أو تجد، الفقر التالية معينة له على اتخاذ قرار.

إن الصحافة – كالطب أو التدريس أو أى مهنة عملية أخرى – لا يمكن تعلمها كلية من الكتب أو فى حجرة الدرس. وبوسع الكتب التى من نوع هذا الكتاب أن تمسح الحقل، وأن تبين الطريق الذى ينبغى على الشادى اتباعه، بل وأن تمهد بعض صعوبات رحلته. ولكن فن الصحافة وصفتها وسرها (إذا استخدمنا مصطلحا من العصور الوسطى) لا يمكن أن تتعلم إلا "من خلال الوظيفة" ويفضل أن يكون ذلك فى مكتب صحيفة. وقد كان أحسن المعلمين دائما – وسيظلون دائما – هم زملاء الشادى الأكثر خبرة. وسيجد أيضاً أن ثمة معنى حقيقيا للزمالة فى المهنة، واستعدادا ودودا لمساعدة الآخرين فى صعوباتهم المبكرة.

ما الصفات والمؤهلات التى يحتاج إليها الصحفى إذا كان من المحتمل له أولها أن ينجح فى هذه المهنة؟ من الممكن أن ننظر إليها تحت ثلاثة عناوين – صفات فيزيقية، وعقلية، وخلقية.

أ) الصفات الفيزيقية : يحتاج الصحفى إلى أن يكون رجلاً أو امرأة ذوى جسم صحيح. وليس معنى هذا أن أحسن الصحفيين إنما يخرجون بالضرورة من صفوف الظهير المساعد وقادة الكشافة . ولكن الصحافة ليست مهنة لرقيقى الصحة والضعاف جسميا. إنها تتطلب أشياء من قوة الاحتمال الفيزيقى، لا يستطيع سوى الصالحين والأصحاء أن يفوا بها عاما بعد عام. فالساعات غير منظمة وأوقات الطعام غير يقينية وفترات التركيز الحاد أو المجهود المتطاول كثيرة. ونجد أيضاً أن كثيراً من صفات العقل والشخصية المذكورة فيما يلى تنبع من بنية صحيحة وسليمة.

ب) الصفات العقلية : التعليم العام الصحيح من أول أسس الراغبين فى الاشتغال بالصحافة اليوم . فإذ يزداد الجمهور معرفة، ثمة ضرورة متزايدة لأن يكون كتاب الصحافة – هم أنفسهم – رجالا ونساء ذوى آراء واهتمامات واسعة، وبعض الاتساع فى الثقافة. كذلك لا يمكن للصحفى أن يرضى بأن يترك دراساته لدى النقطة التى بلغها عند مغادرة المدرسة الثانوية. وينبغى أن يكون مستعدا للمضى إلى مدى أبعد فى جهات معينة. وبديهى أن الموضوعات التى يكون متمكنا منها ينبغى أن تشمل اللغة الإنجليزية لأن السيطرة الحاضرة على التعبير الدقيق والفعال هى الأداة الرئيسية لحرفته.

وينبغى أيضاً أن يكون الصحفى شخصاً على ذكاء أعلى من المتوسط. فليس الأمر مقصوراً على أن الذكاء الحاد لازم للتمشى مع سرعة الصحافة الحديثة، وإنما نجد القراء – مع انتشار التعليم العالى – قد غدوا أكثر اتساما بالروح النقدية، وأقل استعدادا لتقبل كل شئ تختار الصحافة أن تقدمه لهم. ومرة أخرى نجد أنه مع الحد من حجم الصحف الذى يحتمل أن يستمر على نحو غير محدد، ثمة حاجة أكبر إلى التمييز وإلى حس حاد بالقيم الإخبارية. لن يجد بطيئو الفهم وكسولو العقل ملجأ سعيداً فى ميدان الصحافة.

وقد تكون هذه النقطة ملائمة لتقديم مسألة على أكبر حظ من الأهمية هي حاجة كل صحفي شاب إلى التمكن من الاختزال والكتابة على الآلة الكاتبة. إن القدرة على الكتابة السريعة والمضبوطة على الآلة الكاتبة، لا يمكن أن تسمى أساسية في الصحافة، رغم أن اكتسابها مهارة مرغوب فيها بدرجة عالية، وهي خليقة أن توفر الكثير من الوقت والجهد على كل من الصحفي ذاته وكل من يتناول نسخته المكتوبة. كذلك فهي ليست بالفن الذي يتطلب التمكن منه وقتا أو مجهودا بالغين. إن مبادئها بسيطة. وإذا توافرت البداية الصحيحة، جاءت الكفاءة مع الممارسة.

أما الاختزال فمسألة مختلفة. إنه ضروري للصحفي كتمكنه من الإنجليزية أو حسه بالقيم الإخبارية. وكل الصحفيين الممارسين (بما في ذلك من لا يجيدون الاختزال) خليقون أن يقولوا نفس الشيء. وكثير من رؤساء التحرير يجعلون التمكن من الاختزال شرطا للتعيين. ومن بين خمسة وعشرين متحدث مستقل، مستمدين من كل صفوف المهنة، حاضروا مجموعة من طلبة الصحافة حديثا، أصرّ كل منهم على أن الاختزال شرط أساسي لكل من يرغب في أن يكون صحفيا. وطوال هذا الكتاب، سنلاحظ المناسبات العديدة التي يثبت فيها الاختزال قيمته. حسبنا أن نذكر هنا أنه ليس ثمة طريق سهل للنجاح في هذا الفن. إن الزحف الصبور والمثابر أثناء المراحل الباكرة، ويفضل أن يكون ذلك بمساعدة مرشد خبير، تتبعه ممارسة كثيرة ومنتظمة، هو وحده القادر على أن يمهد الطريق نحو السرعة والدقة. ولكن الجهد المبذول سيؤتي أسهما كبيرة من حيث زيادة الثقة والفاعلية وجدارة الاعتماد.

ج) صفات الخلق: قلنا شيئا عن العدة الفيزيقية والعقلية لمن يرغب في أن يكون صحفيا . ولكن ماذا عن صفات المزاج والخلق والشخصية التي تتطلبها هذه المهنة التي هي أكثر المهن مطالب؟

ربما كانت أكثر صفة مرغوب فيها في الصحفي هي أن يكون حسن

الاختلاط، وروحا اجتماعية، تجد من السهل أن تقيم اتصالات وأن يماشى رفاقه من الرجال والنساء على كل المستويات والمهن ودروب العيش. إن الناسك المتوحد، والمتنفج (غير المختلط بمن يحسبهم دونه) والدارس، والدوجماطيقى الجاف المتمسك بآرائه ، والمتعصب، والمتحذلق، والتافه المتعاظم، كلهم لن يجدوا أنفسهم على راحتهم فى عالم الصحافة.

ذلك أن الصحفى ليس كالمؤلف الذى يغزل نسيج خلقه من داخل ذاته. إن الصحفى كاتب موضوعى يسعى إلى أن يسجل ويراجع ما يقوله غيره من الناس ويفعلونه. ولكى يفعل هذا، ينبغى أن يختلط بالبشر وأن يشاطرهم اهتماماتهم ومسراتهم ومخاوفهم وصعوباتهم، وأن يكسب ثقتهم ويخترق ذلك التحفظ الطبيعى الذى نتكلفه جميعا كغلاف وأمن لنا. كذلك لا يجمل به - إذا كان سيؤدى هذه الأعمال جيدا - أن يكون رجلا بالغ الفردية. ينبغى أن يمتلك شخصية قابلة للتكيف، مستقبلة أكثر منها عدوانية، بحيث يمكنه، فى متابعة سعيه وراء الصدق، أن يكون " كل الأشياء لكل الناس". ينبغى أن يكون مستمعا صبورا إلى الكلام الكثير الذى كثيراً ما يكون كلاما غبيا لا يرفده علم. وينبغى أن يكون متسامحا مع آراء الآخرين، ينقل بأمانة ما يراه ويسمعه، دون أن يغدو مشايعا عنيفا لهذه الجهة أو تلك.

وسيحتاج الصحفى أيضاً إلى قوة داخلية معينة، وإيمان بنفسه، وقدرته ، وجدوى العمل الذى يؤديه. ذلك أن الصحافة مهنة إحباطات الأمل فيها كثيرة ومترددة، حيث الاحباط وزوال الوهم أمران شائعان، والركلات أكثر فى الغالب من أنصاف البنس. إن المكافآت قائمة لمن يملكون القوة والبراعة لكسبها، ولكن من الصعب الوقوع عليها، ومن الأصعب الامساك بها. وما لم يكن ذا قوة فى الهدف، وثقة بالنفس ثابتة، فقد يفقد المناضل إلى أعلى شجاعته فى الطريق.

وهناك صفة أخرى يحتاج إليها الراغب فى الاشتغال بالصحافة - مثابرة هادئة والقدرة - كما عرفها صحفى بالغ الاقتدار - على "أن يجعل نفسه مبعث

مضايقة على نحو مهذب". فبدون هذا الإصرار اللبق يفشل الشادى فى الحصول على قصة حيث نجح آخرون. وسرعان ما يجد نفسه وقد أبعد إلى أكثر الوظائف الروتينية إملالا.

هب أن القارئ يشعر أنه يملك هذه الصفات كلها أو على الأقل نسبة معقولة منها. فكيف يشرع فى دخول مهنة الصحافة وما الأجر وظروف العمل ومطالع الترقى التى سيجدها هناك؟

إن طريقة الدخول إلى الصحافة مازالت عشوائية بعض الشئ. فهناك خريجو جامعة توجهوا مباشرة من الكلية إلى مكتب واحدة من صحف لندن اليومية. وهناك رجال ونساء وصلوا إلى الصحافة من مهن وأعمال أخرى، فى فترة متأخرة، نسبيا، من حياتهم. وهناك شبان انضموا إلى هيئات تحرير صحف يومية إقليمية فى سن الثامنة عشرة بعد أن قضوا عامين فى الصف السادس من المدرسة، ولكن الغالبية العظمى من الداخلين تأتى من طريق المجلات الأسبوعية التى تصدر فى الأقاليم أو ضواحى لندن عند مغادرتهم المدرسة فى سن الخامسة عشرة أو السادسة عشرة . وربما كان هذا الطريق الأخير هو أحكم الطرق.

وليس هناك امتحانات تأهيل معينة للدخول فى الصحافة، كما أن هناك امتحانات لأغلب المهن الأخرى، رغم أن رؤساء التحرير ينتظرون عادة من المتقدم للتعيين أن يحمل شهادة عامة للتعليم بالإنجليزية وموضوعين آخرين أو أكثر من بينهما الأدب الإنجليزى. إن أى شاب أو شابة قرر أن يكون صحفيا ينبغى أن يسعى إلى مقابلة رئيس تحرير صحيفة فى مقاطعته، إما برسالة أو بالزيارات الشخصية لمكتبه. وإذا رضى رئيس التحرير عن الخلفية التعليمية للمتقدم وطريقته ومظهره العامين ويقظته الذهنية، فسيسأله عادة : "ولماذا تظن أنك ترغب فى أن تغدو صحفيا؟" وينبغى أن تكون لدى المتقدم إجابة جاهزة، ويجب أن تكون إجابة جيدة - قادرة على الصمود لسد من الأسئلة التكميلية.

ويؤخذ الداخلون الجدد فى المهنة إلى فترة تدريب أولية مدتها ستة أشهر،

وأثناء هذه الفترة تتاح لهم – ولرؤسائهم – فرصة تقرير ما إذا كانوا – فى الحق – قد اختاروا المهنة الصائبة. وكقاعدة، فإن الصحفى الصغير – كما يدعى الآن – سيطلب إليه أن يوقع مواد تلزمه بأن يبقى فى الشركة لمدة ثلاث سنوات وأن يتبع ما تضعه من تدريب ومزيدا من التخطيط التعليمى الذى يضعه المجلس الاستشارى القومى وهو هيئة تقيمها المهنة للاشراف على صغار الصحفيين. وأثناء سنوات تدريبه الثلاث، سيكتسب تنوعا واسعا من الخبرة العملية بعدة جوانب من العمل الصحفى. فالخبرة هى التى تضعه فى مركز طيب طوال حياته. والحقيقة الماثلة فى أنه قد " مر بالطاحونة" ستمنحه ثقة بنفسه ومركزا لدى رؤساء التحرير وهو ما يفتقر إليه أحياناً الداخلون متأخرين إلى المهنة.

جريدة الصباح

تجلب إلينا جريدة الصباح أخبار العالم. فعلى صفحتها الأولى نقرأ عن إشاعات الحرب، وتغيرات الحكومات وموت الملوك، والتطورات الاجتماعية الجديدة، واكتشافات العلم، وانتصارات كرة القدم، والبيسبول وغير ذلك من ألوان الرياضة، وما يفعله رئيس الجمهورية، وأعمال البطولة، والمغامرات. فى كل صباح يمتد العالم أمامنا على الصفحة الأولى للجريدة. وخلال عشر أو خمس عشرة دقيقة، نستطيع أن نجنى أخبار النهار بقراءة سريعة. إن الكاتب الصحفى يروى الملامح اللافتة لقصته على شكل عناوين بأحرف كبيرة. ثم يرويها مرة أخرى على نحو أوفى قليلاً فى العناوين الأطول، ثم على نحو أشد تفصيلاً فى الفقرة الأولى. ثم يخصص بقية العمود لوصف مفصل لها. وكثيرا ما لا نحتاج إلى ما هو أكثر من قراءة العناوين والفقرة الأولى لكى نعرف الأخبار. نستطيع أن نستوعب كل عنوان بنظرة، وندرك القصة بأكملها بأن نجرى أعيننا على العمود، مقتنصين أهم العبارات فى كل سطر قصير. ما من تدريب على القراءة السريعة خير من هذه المطالعة الصباحية للجريدة.

الوقائع والتعليق

ينبغى أن نؤكد أن الدفاع عن التعليق العادل لا ينطبق إلا عندما تكون الوقائع التى تقوم التعليقات عليها صادقة، أو - كما سنرى على الفور - عندما تكون التعليقات قائمة على وقائع متضمنة فى تقرير أو وثيقة ذات حظ من الامتياز. ولئن كانت الكلمات موضع الشكوى مكونة جزئيا من تأكيدات لوقائع وجزئيا من تعليقات عليها، فإن المدعى عليه فى قضية قذف يعلن عادة أنه " على قدر ما تتكون من ادعاءات وقائع، فإن الكلمات المذكورة صادقة من حيث الجوهر والواقع. وعلى قدر ما تتكون من تعبيرات عن الرأى، فإنها تعليقات عادلة، صدرت بحسن نية ودون إساءة للوقائع المذكورة، التى هى مسألة صالح عام".

وليس من السهل دائماً فى هذه الحالات أن نفصل بين تقريرات الوقائع وتعبيرات الرأى. وعلى هذا فإنه فى " داكيل ضد لابوشير" نشر المدعى عليه فى مجلة " تروث" (الصدق أو الحقيقة) الكلمات الآتية عن المدعى وهو ممارس للطب يحمل شهادة أجنبية :

"ربما كان هذا السيد يمتلك كل الملكات التى تشير إليها شهاداته الأجنبية المزعومة، ولكن من البديهى أنه ليس ممارسا للطب مؤهلا. وقد تصادف أن كان "الطبيب" الأخير لمؤسسة دوويه للصم، السيئة السمعة، وبمعنى آخر، فإنه دجال من أدنى نوع".

ألقيت هذه الجملة الأخيرة على شكل ادعاء واقعة، ولكن مجلس اللوردات ذهب إلى أنه من الممكن تفسيرها على أنها تعبير عن الرأى. وسواء كانت تعبيرا عادلا أو لم تكن، فمسألة ينبغى تركها للمحلفين كى يقرروا.

أما عن التعليقات والوقائع المختلطة، فإن الملاحظات الآتية للقاضى فلشر مولتون فى رسالته " هنت ضد شركة جريدة النجمة المساهمة " تفيدنا :

" لكى يكون التعليق مبررا، ينبغى أن يلوح تعليقا وألا يختلط بالوقائع بحيث لا يتمكن القارئ من التمييز بين ما هو تقرير وما هو تعليق. وعدالة هذه

القاعدة واضحة. فإذا وضعت الوقائع منفصلة، وظهر التعليق على شكل استنتاج مستمد من هذه الوقائع، فإن أى ظلم قد تحدثه إنما ينتفى - إلى حد ما - إذ يرى القارئ الأسس التى يقوم عليها الاستنتاج المعارض. بيد أنه إذا تداخلت الموافقة والتعليق، بحيث لا يكون من الواضح أى الأقسام هو الاستنتاج، فسيفترض - كما هو طبيعى - أن التقريرات الضارة قائمة على أسس كافية معروفة للكاتب، وإن لم يذكرها بالضرورة. وفى إحدى هاتين الحالتين، فإن عدم كفاية الوقائع لتدعيم الاستنتاج ستفضى بالرجال العادلى الذهن إلى نبذ الاستنتاج. وفى الحالة الأخرى، لا تعدو أن تومئ إلى وجود وقائع خارجية يعتبرها الكاتب مسوغا للغة التى يستخدمها.

أضواء على الدور التاريخى لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية

فى يناير ١٩٧٨ تدخل منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية عامها الواحد والعشرين بعد أن أتمت عشرين عاما من النشاط والحيوية الكاملين. وعلى الرغم من هذه السنوات الطوال، ينبغى أن نقر بأن عديدا من المنظمات والمؤسسات الحكومية وغير الحكومية - قومية وإقليمية ودولية - التى تعرف اسم المنظمة وعنوانها مازالت - لأسباب عديدة مختلفة - لا تعرف إلا القليل عن هويتها واتجاهاتها ومواقفها وأنشطتها وميادين نضالها ودورها الفعال فى تدعيم النضال الذى تشنه الشعوب فى كافة أنحاء العالم من أجل السلام والتحرر والتقدم.

وعلى ذلك فإن الهدف من هذه المقالة هو إعادة تقديم المنظمة وإلقاء شئ من الضوء على دورها التاريخى وأنشطتها ذات الدلالة التى تجعل منها عنصرا هاما ومعقلا للجبهة العالمية فى محاربة الإمبريالية.

وتوخيا للصراحة فإن مقالة تتكون من مجرد صفحات قليلة لا تستطيع أن تقدم أى فكرة شاملة أو كاملة عن منظمة التضامن. ويكفى أن نقول إن المنظمة قد نظمت واشتركت فى حوالى ٢٠ مؤتمرا ولقاء وندوة خلال العام الماضى. وعلى ذلك فإن أنشطتها التى تغطى ٢٠ عاما لا يمكن أن توصف بالتفصيل إلا فى مجلد أو

أكثر، وعند ذلك فقط يمكن لنا أن نقوم بتقييم عادل لهذه الأنشطة.

إن المنظمة منظمة غير حكومية تشمل ٧٥ هيئة من عدة بلدان أفريقية وآسيوية فضلا عن البلدان الاشتراكية. وتمثل المنظمة حركة تضامن بين هذه المنظمات في نضالها الحتمي المشترك من أجل تقرير المصير وضد الإمبريالية والاستعمار والعنصرية والفاشية والنازية فضلا عن كافة أشكال استغلال الإنسان.

ومنظمتنا تعمل بوصفها جزءا لا يتجزأ من الجبهة العالمية لمحاربة الإمبريالية، وتمارس أنشطتها في وحدة مناضلة مع جميع قوى العالم التقدمية.

وقد عقدت المنظمة خمسة مؤتمرات :

الأول في القاهرة في ديسمبر ١٩٥٧ – والثاني في كوناكري بغينيا في إبريل ١٩٦٠ – والثالث في موش بتانزانيا في فبراير ١٩٦٣ – والرابع في وينبابغانا في مايو ١٩٦٥ – والخامس في القاهرة في يناير ١٩٧٢. وسوف ينعقد المؤتمر السادس في بغداد في ديسمبر ١٩٧٧.

كذلك عقدت اثنتا عشرة دورة للمجلس في القاهرة وكوناكري وياندونج وموش والجزائر ووينبا ونيقوسيا وطرابلس وبغداد وموسكو.

وقد التقى المكتب الرئاسي للمنظمة في خمس دورات: الأولى في القاهرة (ديسمبر ١٩٧٤) والثانية في نيقوسيا (مايو ١٩٧٥) والثالثة في عدن (يناير ١٩٧٦) والرابعة في برازفيل (يوليو ١٩٧٦) والخامسة في كوتونو (مارس ١٩٧٧).

ولم يتكون المكتب الرئاسي للمنظمة إلا في ديسمبر ١٩٧٤ عندما نقح دستور المنظمة أثناء دور انعقاده الحادي عشر في بغداد بالعراق.

والمكتب الرئاسي جهاز تنسيقي له وضع تمثيلي بدرجة عالية في إطار المنظمة؛ ينتخب أعضاؤه من بين القادة البارزين لحركة التضامن الأفريقي الآسيوي. ويجتمع بصورة دورية مرتين في السنة.

ومقر السكرتارية الدائمة في القاهرة. وتتكون السكرتارية من السكرتير العام وسبعة عشر سكرتيرا من مصر والعراق واتحاد الجمهوريات السوفيتية

الاشتراكية والهند وغينيا ومراكش وجنوب أفريقيا ANC والصومال وزامبيا والسودان وأنجولا وسرى لانكا وفيتنام وفلسطين واليابان وتانزانيا. والسكرتارية هى العمود الفقرى للمنظمة.

ولكى نعطى صورة واضحة للمنظمة وأنشطتها والدور الذى تلعبه فعلا، نظن أن من المفيد أن نعود بنظرنا إلى الخلفية التاريخية للمنظمة والأحداث التى أدت إلى إنشاء منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية.

فى عصر الاستعمار، وبصورة خاصة قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، كان على الشعوب الأفريقية والآسيوية أن تناضل من أجل تحقيق استقلالها، منفصلة نتيجة لانقسامها وعجزها عن التنسيق بين مجهوداتها، رغم أنه كان لها هدف واحد هو التحرر من قبضة الاستعمار. وفى تلك الفترة لم تكن هذه الشعوب المسحوقة تعرف إلا مستبديها الذين يستغلون وينهبون مواردها الطبيعية والبشرية.

ولم يكن ظهور مجموعة البلدان الأفريقية الآسيوية المصرة على تحدى الإمبريالية العالمية من قبيل الصدفة المحض، وإنما كان - على العكس من ذلك - مسألة منطقية حتمية من وجهة النظر التاريخية لأنه كانت تكمن تحت هذه الظاهرة أسباب عميقة الجذور متصلة بهذه التغيرات الهائلة التى نشهدها فى عالم اليوم.

وأهم هذه الأسباب هو الانتصار على الفاشية وظهور النظام الاشتراكى العالمى. إن امتداد الاشتراكية وراء حدود دولة واحدة وتطورها من قوة قومية إلى قوة دولية ذات تأثير حاسم فى تطور الأحداث فى العالم قد كان لها أثر إيجابى فى امتداد طابع نضال التحرر القومى لشعوب أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. وإن الدعم الفعال الذى قدمه اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية والبلدان الاشتراكية قد أعان على تقوية مركز قوى التحرير والحد من قوى الرجعية والإمبريالية.

وفى تلك الفترة كانت الحياة التى يعرفها العالم مختلفة تماما عن تلك التى كانت سائدة فى الفترة السابقة لهزيمة الفاشية ومقدم النظام الاشتراكى العالمى. إنها

فترة شهدت اختفاء عالم وميلاد عالم جديد.

إن المبادئ والأفكار والمفاهيم والقيم التى كان يقوم عليها النظام الاستعمارى الإمبريالى قد بدأت تواجهها الآن مبادئ وأفكار ومفاهيم وقيم تتحداها نظرية وتطبيقا. وقد تطورت هذه المفاهيم من حيث العمق إلى الحد الذى تمثلت معه وتغلغلت فى صفوف كثير من القوى فى البلدان التى عانت من الظلم والاضطهاد.

ومن الأمور التى أصبحت حقائق تاريخية الآن أن الهجوم الشامل الذى تشنه الشعوب المسحوقة على الاستعمار قد كان الحافز إليه هو الهزيمة السياسية والعسكرية للفاشية، وأنه استلهم النجاحات التى أحرزها اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية فى سياساته الداخلية والخارجية، وانتصارات الاشتراكية فضلا عن نقط الضعف الذى دب إلى الإمبريالية نتيجة لهذه المنجزات. وقد أحرزت حركة التحرر القومى أول نجاحات عظيمة لها فى آسيا. ففى آسيا بدأ النظام الاستعمار الإمبريالى ينهار.

وبالرغم من كل الاختلافات فى النظم الاجتماعية والأيديولوجيات وعلى مستوى النمو الاقتصادى فى البلدان الأفريقية والآسيوية فإن غضب هذه الشعوب على الإمبريالية وعزمها المشترك على استئصال بقايا الاستعمار فى أسرع وقت ممكن قد وحد بينها.

إن الوعى بضرورة الاتحاد والعمل المشترك فى النضال ضد الإمبريالية، كشرط لتحقيق الاستقلال الكامل، قد أدى إلى نشأة حركة تضامن أفريقى آسيوى واسعة النطاق.

بدأت أفكار التضامن الأفريقى الآسيوى تنمو وتكتسب كثيرا من المؤيدين بين المنظمات الشعبية والحكومية. وقد عقد أول مؤتمر آسيوى على مستوى الحكومات فى مارس ١٩٤٧ فى نيودلهى بدعوة من جواهر لال نهرو أول رئيس وزراء هندى. وفيما بعد ولدت فكرة عقد أول مؤتمر فى تاريخ البلدان الأفريقية

والآسيوية.

وفى بداية شهر إبريل ١٩٥٥ عقد مؤتمر تحضيرى فى نيودلهى تمهيدا لمؤتمر باندونج وحضره ممثلون للأحزاب والمنظمات التقدمية فى أغلب البلدان الآسيوية ومن بينها اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية ومنغوليا وفيتنام.

ثم عقد مؤتمر باندونج فى إبريل ١٩٥٥ . كان أول مؤتمر فى التاريخ يضم ٢٩ دولة آسيوية وأفريقية ذات سيادة. وكان يرأس وفود المؤتمر رؤوساء وزارات ووزراء خارجية. وقد انعقد المؤتمر بدعوة من حكومات الهند وسيلان وأندونيسيا وباكستان وبورما، وقدم المشتركون فيه برامج عمل فعلية واقتراحات لقرارات تنسيق تخص قضايا حركة التحرر القومى.

كان هذا المؤتمر علامة تاريخية بارزة على طريق نضال الشعوب الأفريقية والآسيوية ضد الإمبريالية وتدعيم دورها على المسرح الدولى.

وفى هذا المؤتمر دعى إلى تشكيل منظمة دولية غير حكومية لتضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية.

كان مؤتمر باندونج هو أول منبر يمثل البلدان الأفريقية والآسيوية حديثة العهد بالاستقلال. وعكس هذا طموح الشعوب الأفريقية والآسيوية إلى العمل المشترك ضد الاستعمار والاستعمار الجديد والإمبريالية وتطلعها إلى التقدم الاجتماعى ودعم السيادة القومية للبلدان المستقلة فى آسيا وأفريقيا. وكان المؤتمر – إلى حد ما – يمثل رد فعل شعوب وحكومات البلدان الأفريقية والآسيوية إزاء السياسة الاستعمارية الجديدة للبلدان الإمبريالية وهى السياسة الرامية إلى مواجهة بلدان آسيا وأفريقيا وتأليب بعضها على بعض ويذر بذور الشقاق والعداء بينها وإقامة كتل عدوانية وجماعات مغلقة. وفى هذا الصدد فإن حضور البلدان الاشتراكية وبلدان أخرى –كانت مازالت تحت التأثير الإمبريالى– المؤتمر، كان أمرا له دلالته. وقد أحرزت قرارات باندونج انتصارا لمبادئ وقوى السلام فى كل أنحاء العالم.

ويعد تأميم قناة السويس فى مصر وهو التأميم الذى كان نقطة تحول تاريخية فى نضال شعوب آسيا وأفريقيا وهزيمة العدوان الثلاثى الاستعمار على مصر فى ١٩٥٦ دعا الرئيس المصرى عبد الناصر فى ديسمبر ١٩٥٧ - مستلهما مبادئ باندونج وقراراته - إلى عقد مؤتمر للتضامن الأفريقى الآسيوى. وهذا هو المؤتمر الذى أنشئت فيه المنظمة.

عقد المؤتمر فى ١٩٥٩ عندما كانت أغلب البلدان الأفريقية مازالت ترزح تحت نير الإمبريالية، وعلى ذلك فإن من أصعب المشكلات التى واجهت اللجنة التحضيرية للمؤتمر هذه المشكلة: كيف ينقل مناضلو حركات التحرير الأفريقية من بلادهم المستعمرة إلى القاهرة التى كانت مقرا للمؤتمر؟ وكان أول انتصار للمؤتمر - حتى قبل انعقاده - هو وصول المؤتمرين إلى القاهرة. ورغم كل العقبات والمشاكل فإن كافة ممثلى حركات التحرير الأفريقية والآسيوية التقت عند افتتاح المؤتمر. وكانت قرارات المؤتمر وتوصياته هى رسالة العام الجديد (١٩٥٨) الموجهة من الشعوب الأفريقية الآسيوية إلى العالم كله.

بلورت هذه القرارات والتوصيات موقف الشعوب الأفريقية والآسيوية ضد الإمبريالية والاستعمار والتفرقة العنصرية والتحالف العنصرى والاستغلال والسيطرة بمختلف أشكالها وأنواعها وضد الأسلحة النووية وسباق التسلح والأحلاف والكتل العسكرية العدوانية وموقفها من أجل تحقيق المساواة وحق تقرير المصير وأخذ عنصر المبادأة لتنفيذ مشروعات إعادة البناء الاقتصادى وتنفيذ برامج التبادل الحر فى ميادين الاقتصاد والثقافة على أساس من العلاقات الودية ودون تدخل فى الشئون الداخلية للآخرين، فضلا عن موقفها الملتزم بمبادئ التعاون والاحترام المتبادل.

أكد المؤتمر أن الاستغلال والعدوان والسيطرة الاستعمارية وغير ذلك من شرور نابعة من إخضاع هذه الشعوب إنما هى جميعا إنكار للحقوق الأساسية للإنسان وأن الاستعمار لا يتفق مع العصر الجديد الذى يعيشه العالم فى الوقت

الحاضر. وعلى ذلك فقد أدان المؤتمر بشدة الاستعمار بكل صوره ومظاهره والتدخل الاستعماري في شئون البلاد الأخرى.

وعلى حين كان أول مؤتمر للتضامن مؤتمرا تأسيسيا، كان المؤتمر الثاني الذي انعقد في كوناكري (إبريل ١٩٦٠) هو الذي أرسى الإطار التنظيمي القوي للحركة الأفريقية الآسيوية وصدق على دستوره الذي يعبر عن آمال الشعوب الأفريقية والآسيوية في التضامن ضد الاستعمار. كذلك جعل العالم يتعرف على الأهداف والمبادئ النبيلة لحركة التضامن الأفريقي الآسيوي.

ومن وجهة النظر السياسية وفي إطار النضال الراهن، بذل مؤتمر كوناكري - على نحو فعال - جهودا ذات قيمة عظيمة باقية.

وقد شهدت الفترة ما بين المؤتمر الثاني في كوناكري والمؤتمر الثالث الذي انعقد في موش بتنجانيقا (فبراير ١٩٦٣) أعظم موجة من موجات التحرر في التاريخ.

ذلك أن شعوب أفريقيا وآسيا شنت هجوما هائلا على معاقل الاستعمار التقليدي وقضت عليها واحدة في أثر أخرى. وقد قام مؤتمر موش بتحليل عميق مفصل للاستعمار الجديد الذي هو صورة جديدة من صور الإمبريالية. فعلى الرغم من الاعتراف الزائف بالاستقلال السياسي لبعض البلدان، ظلت خاضعة للمكر ولأشكال غير مباشرة من السيطرة السياسية والاقتصادية والفنية والعسكرية. وقد أكد المؤتمر أن الاستعمار الجديد هو أكبر ما يهدد البلدان الأفريقية والآسيوية حديثة العهد بالاستقلال وتلك التي في طريقها إلى الاستقلال.

وفي هذا المؤتمر الثالث أعادت حركة التضامن الأفريقي الآسيوي تأكيد رغبتها الصادقة في دعم تضامنها ومد نطاقها إلى أمريكا اللاتينية. ونستطيع أن نقول إن مؤتمر موش في فبراير ١٩٦٣ كان مؤتمرا عن الاستعمار الجديد يبحث عن وسائل لتقوية وحدة الشعوب في قارات أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية الثلاث في نضالها ضد الإمبريالية.

وعلى ذلك فإن اللقاء الاقتصادى الأفريقى الآسيوى الذى اجتمع بالجزائر فى فبراير ١٩٦٥ كان حدثا ذا دلالة فى النضال ضد الاستعمار الجديد والاستعمار والإمبريالية وكذلك أرسى أسلوبا هاما لعمل المنظمة.

ثم عقدت المنظمة مؤتمرها الرابع المهم فى غانا فى مايو ١٩٦٥. كانت مهمة هذا المؤتمر هى إعادة توحيد وتنسيق نضال الشعوب الأفريقية والآسيوية ضد الإمبريالية والاستعمار الجديد وتحقيق تحرر الشعوب وكفالة تقدمها اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وكذلك تحديد وسائل تنفيذ القرارات والتوصيات التى سبق أن اتخذتها المؤتمرات الأفريقية الآسيوية فى هذا الصدد واتخاذ الإجراءات اللازمة لتقوية التضامن الأفريقى الآسيوى وإحباط محاولات البلدان الاستعمارية تمزيق هذا التضامن.

وقد ختم مؤتمر غانا المنعقد فى ١٩٦٥ مرحلة تاريخية ويدأ مرحلة أخرى فى حياة حركة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية.

اتسمت السنوات السبع الأولى من حياة المنظمة بأنشطة وافرة على جانب كبير من الأهمية. كانت مهمة لأنها قد ضمت - لأول مرة فى التاريخ - عدة مجموعات من الشعوب الأفريقية والآسيوية لمناقشة قضايا التحرر فى كلتا القارتين ومناهج إعادة البناء على أسس جديدة سليمة.

وخلال هذه الفترة نظمت المنظمة مؤتمرين للكتاب الأفريقيين الآسيويين فى فبراير ١٩٥٨ ومارس ١٩٦٢ ومؤتمرا للمرأة الأفريقية الآسيوية فى يناير ١٩٦١ فضلا عن اجتماعات اللجان التنفيذية للمنظمة ومجالسها.

وبعد مؤتمر غانا المنعقد فى إبريل ١٩٦٥ شرعت منظمة التضامن فى عمل أكثر شمولا. كانت أكثر المهام المطروحة أمام المنظمة إلحاحا هى: كيف نوسع من دائرة التضامن فى أفريقيا وآسيا كى تشمل القارة الثالثة: أمريكا اللاتينية؟

أثيرت مسألة ضرورة التوفيق بين نضال القارات الثلاث لأول مرة فى دور الانعقاد الرابع لمنظمة التضامن المنعقد فى باندونج (إبريل ١٩٦١) فى نفس العام

والشهر اللذين وقع فيهما العدوان الاستعماري على بالاياجيرون بكوبا وسحقه الشعب الكوبي في أقل من ٧٢ ساعة. ولاشك في أن هذا الانتصار، الذي كانت له أصداء هائلة، قد أضاف مزيدا من الدوافع والحوافز إلى تضامن الشعوب في القارات الثلاث.

وأثناء المؤتمر الثالث لمنظمة التضامن المنعقد في موش (فبراير ١٩٦٣) أعلنت دعوة فيدل كاسترو إلى عقد أول مؤتمر في التاريخ لشعوب افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية.

اجتمع هذا المؤتمر في مطلع يناير ١٩٦٦ في هافانا بكوبا، وعد وقتها حدثا عالمي الأهمية. فلأول مرة في التاريخ يلتقي مندوبون لمنظمات مناضلة ضد الامبريالية والاستعمار في القارات الثلاث لكي يضعوا موضع التنفيذ فكرة ضم جميع الجهود لتحطيم كافة صور الاستعمار التي تعمل البلدان الاستعمارية جاهدة على الابقاء عليها ولكي يحبطوا المحاولات العدوانية للقوى الاستعمارية والرجعية في القارات الثلاث ولكي يعجلوا بتحرر الشعوب المستعمرة وكفالة نموها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ودعم حركة التضامن بين أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية والمضي قدما بجهود التقارب والتنسيق بين البلدان المناضلة من أجل بلوغ الاستقلال والدفاع عنه.

وفي السنوات الست التي تخللت مؤتمر القارات الثلاث في كوبا والمؤتمر الخامس للمنظمة في القاهرة في يناير ١٩٧٢ وقعت أحداث جديدة في الشرق الأوسط وأفريقيا والهند الصينية.

ففي الشرق الأوسط شنت إسرائيل – الأداة الكبرى للإمبريالية في هذه المنطقة – عدوانا صريحا على مصر وسوريا والأردن في يونية ١٩٦٧. وكان هذا العدوان يشكل مؤامرة استعمارية إسرائيلية واسعة النطاق على الشعوب العربية.

وفي الهند الصينية زاد العدوان الوحشي للولايات المتحدة الأمريكية. وفي أفريقيا ازدادت القبضة الرجعية العنصرية لنظم الأقلية الحاكمة في جنوب أفريقيا

والمستعمرات البرتغالية إحكاما.

وعلى ذلك فقد وقع على عاتق منظمة التضامن عقد عدد من المؤتمرات الدولية لإيقاظ الرأى والضمير العالمى على هذا الموقف وخلق نوع من التأييد السياسى والمادى لحركات التحرر فى الشرق الأوسط والهند الصينية وافريقيا. وعلى ذلك عقدت منظمة التضامن المؤتمرات التالية:

- مؤتمر فوق العادة لتضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية مع معركة الشعوب العربية ضد إسرائيل الاستعمارية. وقد عقد المؤتمر بالقاهرة فى يوليه ١٩٦٧.
- مؤتمر فوق العادة تأييداً لنضال الشعب الفيتنامى ضد الإمبريالية الأمريكية وقد عقد بالقاهرة فى سبتمبر ١٩٦٨.
- مؤتمر دولى تأييدا لشعوب المستعمرات البرتغالية وجنوب افريقيا وقد عقد بالخرطوم، السودان، فى يناير ١٩٦٩.
- وقد أوصى هذا المؤتمر بعقد مؤتمر دولى آخر فى أوربا على أوسع نطاق ممكن يهدف فى المحل الأول إلى تعبئة الرأى العالمى، خاصة فى البلدان التى تؤيد حكوماتها النظام الفاشى فى البرتغال.

وقد نجحت منظمة التضامن فى تنفيذ هذه التوصية وعقد المؤتمر الدولى تأييدا للمستعمرات البرتغالية فى روما (يونية ١٩٧٠).

كذلك عقدت المنظمة مؤتمرا دوليا تأييدا لشعب لاوس ضد عدوان الإمبريالية الأمريكية بالقاهرة فى مايو ١٩٧٠.

وتوجت المنظمة أنشطتها فى هذه الفترة بعقد مؤتمرها التاريخى الخامس فى القاهرة (يناير ١٩٧٢). كان هذا المؤتمر نقطة تحول حقيقية فى نمو المنظمة. وقد تأكد هذا النمو وتدعم فى المجلس الحادى عشر للمنظمة بموسكو فى سبتمبر ١٩٧٥، إذ أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن السنوات الثلاث الحاسمة التى مرت بين المؤتمر الخامس والمجلس الثانى عشر يمكن أن تعتبر نقلة كاملة فى أهمية الدور الذى تلعبه المنظمة.

وأثناء هذه الفترة تمكنت المنظمة من مضاعفة مسئولياتها ومجهوداتها من أجل التعجيل بحركة التضامن الأفريقي الأسيوى وزيادة وتأكيد دورها على المستوى الدولى وتدعيم إسهاماتها فى انتصار مبادئ التقدم والسلام والاستقلال. وينبغى أن نتذكر هنا اشتراك المنظمة فى مؤتمر موسكو للقوى المحبة للسلام فى موسكو (أكتوبر ١٩٧٣) وقد اشتركت المنظمة فى كل الأعمال التحضيرية للمؤتمر. ومن المحقق أنه يعتبر أكبر منبر شعبى يقوم فى التاريخ لإذاعة أفكار السلام ومحاربة الإمبريالية والدفاع عن التقدم. وفى كل مساهماتها عملت المنظمة على أن تشترك باستمرار فى توسيع وتقوية الجبهة العالمية المناهضة للإمبريالية، التى تشمل البلدان الاشتراكية وحركات التحرير الوطنية والقوى التقدمية المضادة للاحتكار فى المعسكر الإمبريالى.

وفى السنوات الثلاث الماضية اضطلعت المنظمة بعدد كبير من الأنشطة، نذكر منها على وجه الخصوص المجلس الحادى عشر للمنظمة المنعقد ببغداد، العراق، فى مارس ١٩٧٤، والاجتماع الأول للمكتب الرئاسى المنعقد فى القاهرة (ديسمبر ١٩٧٤) ، والاجتماع الثانى للمكتب الرئاسى المنعقد فى نيقوسيا بقبرص (١٩٧٥) وأخيراً لقاء لجان السلام والتضامن المنعقد فى بيروت، لبنان، عام١٩٧٥ .

تناولت هذه الاجتماعات مختلف المشاكل العاجلة لعصرنا الحاضر ونظمت لقاءات وحلقات بحث ومؤتمرات عن مشكلة الشرق الأوسط ومشكلات الاستعمار والتفرقة العنصرية والاستعمار الجديد فى أفريقيا ومشكلة الهند الصينية وقضية التنمية والمواد الخام فضلاً عن المشكلات الاقتصادية. كذلك عالجت مسائل السلام والتهدئة الدولية ونزع السلاح والأمن الأوربى ومشكلات الشباب والمرأة. وعقدت عدة مؤتمرات تضامنا مع الشعوب الأفريقية والآسيويةكمؤتمر تأييد شعوب الهند الصينية المنعقد بالقاهرة (مايو ١٩٧٢) ومؤتمر تأييد نضال الشعب القبرصى ضد الانقلاب العسكرى المنعقد بالقاهرة فى ١٩٧٤، وذلك عقب الانقلاب العسكرى ضد الرئيس مكاريوس، ومؤتمر التضامن مع شعب كوريا من

أجل إعادة توحيد وطنه، بطريقة سلمية مستقلة، المنعقد فى العراق (يناير ١٩٧٥) ومؤتمر التضامن مع شعوب المستعمرات البرتغالية السابقة - غينيا بيساو وجزر الرأس الأخضر وأنجولا وموزمبيق - المنعقد بلورنس ماركيز، موزمبيق، فى سبتمبر ١٩٧٥.

كذلك عقدت المنظمة عددا من حلقات البحث عظيمة الأهمية، من بينها حلقة بحث عن العلاقات بين البلدان الاشتراكية والبلدان العربية التقدمية، عقدت فى نوفمبر ١٩٧٣ بصوفيا، بلغاريا.

- حلقة بحث دولية عن نكروما فى إبريل ١٩٧٤ بأكرا، غانا.
- حلقة بحث دولية عن دور وأهمية وحدة القوى التقدمية فى النضال ضد الإمبريالية من أجل التقدم الاجتماعى (يونية ١٩٧٤) فى بالاتون بالمجر.
- حلقة بحث عن السلام والأمن فى آسيا (سبتمبر ١٩٧٤) فى سمرقند بالاتحاد السوفيتى.
- المؤتمر الدولى الثانى للبترول والمواد الخام (نوفمبر ١٩٧٤) فى بغداد بالعراق.
- حلقة بحث أفريقية آسيوية عن التطور الاجتماعى للمرأة فى الاسكندرية (مارس ١٩٧٢).

وقد كانت هذه الندوة مساهمة فعالة من جانب منظمة التضامن فى الاحتفال بعام المرأة الدولى تمهيدا لمؤتمر المرأة العالمى المنعقد فى أكتوبر ببرلين (جمهورية ألمانيا الديمقراطية).

ويعتبر اجتماع المجلس الثانى عشر للمنظمة المنعقد فى موسكو (١٧ - ١٩ سبتمبر) نقطة بارزة فى أنشطة المنظمة، فإن أكثر من مائة دولة أفريقية أوآسيوية واشتراكية ومنظمة دولية - حكومية وغير حكومية وديمقراطية - قد اشتركت فى المؤتمر. كان كثير من رؤساء الوفود زعماء أحزاب وسكرتيرين عموميين ووزراء. وقد ناقش المجلس أكثر قضايا عصرنا إلحاحا مثل:

- التهدئة الدولية والنضال من أجل السلام والأمن.

- وحدة وتعاون قوى التحرر الوطنى والديمقراطية والاشتراكية العالمية.
- مهام حركة التضامن الأفريقى الآسيوى فى ضوء انتصارات شعوب الهند الصينية وأفريقيا.
- مهام حركة التضامن الأفريقى الآسيوى فيما يخص نضال حركة التحرر الوطنى العربى ضد الإمبريالية والصهيونية من أجل استعادة كافة الأراضى المحتلة وإيجاد حالة سلام عادل فى الشرق الأوسط وكفالة الحقوق القومية لشعب فلسطين.
- نضال حركة التحرر القومى فى أفريقيا وآسيا والمهام الخاصة بمنظمة التضامن فى التصفية النهائية للاستعمار والاستعمار الجديد والتفرقة العنصرية.
- دور القوى السياسية والشعبية فى تحقيق السلام والأمن والتعاون فى آسيا.
- مسائل التنمية وغير ذلك من المشكلات الاقتصادية والاجتماعية.

وخلال ثلاثة أيام من المناقشة الديمقراطية للمتطلبات الأساسية الحيوية لمرحلة نضال التحرر الوطنى الراهنة أصدر المؤتمر عددا من الوثائق الهامة وبرنامج عمل حافلا يرمى إلى تعبئة المهام الرئيسية التالية :

أولا - القيام بحملة تضامن دولى واسعة النطاق وتأييد معنوى سياسى مادى لجمهورية فيتنام الديمقراطية، وجمهورية فيتنام الجنوبية، وكافة شعوب الهند الصينية فى جهودها للتغلب على الأضرار الجدية التى سببها العدوان الإمبريالى وإعادة بناء اقتصادها القومى وتأييد كل الإجراءات التى اتخذتها السلطة الحاكمة فى لاوس من أجل تدعيم بلادها، وتحقيق السيادة والاستقلال والسلامة الإقليمية والتأييد الكامل للوطنيين فى كمبوديا فى جهودهم من أجل إعادة بناء كمبوديا مستقلة محبة للسلام محايدة ديمقراطية.

ثانيا - تقديم التأييد المعنوى والسياسى لنضال التحرر القومى الذى تخوضه الشعوب العربية ضد الإمبريالية والصهيونية وعملائها، ومن أجل انسحاب القوات الإسرائيلية من كافة الأراضى العربية المحتلة، وإعادة جميع

الحقوق المغتصبة للشعب العربي فى فلسطين بما فى ذلك حقه فى إنشاء دولة قومية، وإيجاد سلام عادل راسخ فى الشرق الأوسط، والمطالبة بعقد مؤتمر جنيف للسلام فى أقرب فرصة ممكنة من أجل التوصل إلى تسوية شاملة لأزمة الشرق الأوسط تشترك فيها جميع الأطراف المعنية بما فى ذلك الممثلون الشرعيون لشعب فلسطين العربى، وتدعيم العمل على تعزيز النضال المتحد للشعوب العربية وصداقتها وتعاونها مع شعوب البلدان الاشتراكية، وتقديم كل عون ممكن من أجل تعزيز المركز الدولى لمنظمة التحرير الفلسطينية والاعتراف بها، وتبنى الحملة الدولية لتأييد المقاومة الفلسطينية معنويا وسياسيا وماديا.

ثالثا – التأييد الكامل لشعوب جنوب أفريقيا المناضلة من أجل تصفية بقايا الاستعمار والأنظمة العنصرية، والتأييد الكامل على المستوى العالمى لحركات التحرير التى تقود نضالات شعوب جنوب أفريقيا.

رابعا – تعبئة الرأى العالمى فى محاولة لتوسيع رقعة التهدئة كى تشمل شرق آسيا وكل القارة الآسيوية على أساس من إقامة نظام راسخ للأمن الجماعى، وكذلك تحويل منطقة المحيط الهندى إلى منطقة سلام، وتنظيم أعمال وحركات نشطة لإجهاض المؤتمرات الإمبريالية والعدوانية وما تدبره فى المحيط الهندى وآسيا، وتصفية القواعد العسكرية الإمبريالية.

خامسا – العمل ضد الإمبرياليين اقتصاديا وأيديولوجيا وعسكريا، والأنشطة الهدامة فى الدول المستقلة الناشئة فى آسيا وأفريقيا، وتنمية النضال ضد قوى الاستعمار الجديد وكشف النقاب عن سبله ووسائله.

سادسا – التأييد الإيجابى للشعوب الأفريقية والآسيوية فى التغلب على التخلف الاقتصادى الموروث عن الاستعمار من أجل تحقيق التحول الاجتماعى – الاقتصادى التقدمى، والمساعدة على زيادة الروابط الاقتصادية للتعاون بين البلدان الاشتراكية والبلدان النامية.

سابعا – تقديم العون الفعال – معنويا وسياسيا – للبلدان التى اختارت

طريق النمو غير الرأسمالي والتى تمثل إحدى طلائع التحرر الوطنى اليوم، ونشر معرفة وخبرة التحول الاجتماعى - الاقتصادى فى هذه البلدان، حتى تغدو فى متناول كل الدول الفتية المستقلة.

هذه هى المهام الأساسية التى ترمى إليها المنظمة من خلال تنفيذ برنامج عملها فى مرحلة ١٩٧٥ - ١٩٧٧ السابقة لمؤتمرها السادس الكبير.

ونستطيع أن نقول إن مجلس موسكو قد كان علامة أساسية من علامات الطريق التى أعانت على استرجاع وتعزيز وإعادة إطلاق قدرة المنظمة على البدء من جديد فى مهامها الباقية التى تنص عليها مبادئ وأهداف حركة الشعوب الأفريقية الآسيوية والتى تفرضها واجباتها نحو حركة التحرر القومى العالمى.

ومن الدلائل على حيوية هذه المنظمة أنه وسعها، فى الفترة ما بين ١٥ - ١٨ سبتمبر، أن تعقد اجتماع مجلسها فى موسكو فى أقصى الشمال ثم تنتقل فورا - بمعداتها وموظفيها وفنييها وخبرائها - إلى لورنس ماركيز بموزمبيق فى أقصى الجنوب، لكى تعقد مؤتمرها العالمى الناجح للتضامن مع شعوب موزمبيق وأنجولا وغينيا بيساو وساوتومى وبرنسيبى.

وأثناء الشهور الخمسة التى أعقبت مجلس موسكو، عقدت السكرتارية الدائمة للمنظمة اجتماعا استشاريا مع لجنة التضامن فى البلدان الاشتراكية ببرلين (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) فى ١٣ - ١٤ نوفمبر ١٩٧٥. كان لقاء ناجحا تبودلت فيه الآراء، ودرست كل إمكانات تنفيذ القرارات التى أصدرها المجلس الثانى عشر. كذلك اشتركت السكرتارية الدائمة فى عدة أنشطة دولية وبعثت بمندوبين إلى:

- ندوة المرأة الأفريقية العربية فى تشيكوسلوفاكيا، هومبولوك (٦ - ١٧ أكتوبر ١٩٧٥).
- ندوة خاصة بالتضامن مع أنجولا وضد تسليح جنوب أفريقيا فى بروكسل (بلجيكا) (١٧ - ١٩ أكتوبر ١٩٧٥).

- مؤتمر المرأة العالمى فى برلين (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) (٢٠ – ٢٤ أكتوبر ١٩٧٥).

وقد رأس السيد عزيز شريف – نائب رئيس المركز الرئاسى للمنظمة ورئيس مجلس السلام والتضامن فى العراق – وفد المنظمة فى المؤتمر. وانتخب رئيسا للجنة السابعة لشئون المرأة وحركة التحرر الوطنى.

- اجتماع التضامن مع الشعب الكورى المنعقد بدمشق، سوريا (٢٥ – ٢٦ أكتوبر ١٩٧٥).
- المؤتمر الدولى للتضامن مع شعب شيلى المنعقد فى أثينا (١٣ – ١٦ نوفمبر ١٩٧٥).
- الاجتماع التحضيرى الدولى للمنصة لإنهاء سباق التسلح ونزع السلاح، واجتماع اللجنة الأولية للمؤتمر العالمى لقوى السلام ولجنة الحملة الدولية من أجل تحقيق سلام عادل فى الشرق الأوسط (٢٧ – ٣٠ نوفمبر بفيينا).
- المؤتمر الدولى ضد الفاشية (٤ – ٧ ديسمبر ١٩٧٥) فى باتنا بالهند.
- لقاء المنظمات الدولية غير الحكومية تمهيدا لمؤتمر المنظمات غير الحكومية فى ١٩٧٦ بهولندا (٥ – ٧ ديسمبر ١٩٧٦).
- زيارة قام بها وفد من السكرتارية الدائمة، برئاسة السكرتير العام يوسف السباعى، ليوغسلافيا وجمهورية ألمانيا الديمقراطية والاتحاد السوفيتى.

وخلال الذكرى السنوية التاسعة عشرة لإنشاء المنظمة انعقد مؤتمر عالمى للتضامن مع جمهورية شعب أنجولا والـ MPLA الممثل الحقيقى شعبها المناضل، تحت قيادة الرئيس تيتو فى لواندا (٢ – ٤ فبراير) (كذلك انعقد الاجتماع الثالث للمكتب الرئاسى فى ١٩ – ٢٠ يناير بعدن، جمهورية اليمن الديمقراطية).

وفى بغداد عقدت حلقة البحث الدولية الثالثة عن مشكلات التنمية والنضال من أجل نظام اقتصادى عالمى فى أول يونيو ١٩٧٦ (كما عقد الاجتماع الرابع للمكتب الرئاسى للمنظمة فى برازفيل فى ٢٧ يوليو ١٩٧٦). وعقد مؤتمر

دولى طارئ للتضامن مع شعب جنوب افريقيا فى أديس أبابا فى ٣٠ أكتوبر ١٩٧٦ .

وعقدت المنظمة أول اجتماع للجنة التحضيرية الدولية للمؤتمر العالمى ضد التفرقة العنصرية والعنصرية والاستعمار فى جنوب افريقيا بلشبونة فى ٢٢ يناير ١٩٧٧ . وعقد المؤتمر العالمى فى ليسن فى ١٦ - ١٩ يونيه ١٩٧٧ بإشراف ومساهمة المنظمة على نحو نشط.

وفى أثينا عقدت المنظمة مؤتمرا دوليا طارئا للتضامن مع نضال شعب قبرص فى ١٠ ديسمبر ١٩٧٦ . وفى ١٢ ديسمبر عقدت المنظمة مؤتمرا دوليا طارئا للتضامن مع الشعب الفلسطينى والقوى اللبنانية الوطنية، انعقد فى أثينا أيضاً.

وقد تم الاجتماع الخامس للمكتب الرئاسى للمنظمة فى كوتونو فى ٢٦ مارس ١٩٧٧.

وفى ٢٦ - ٢٩ مايو ١٩٧٥ اشتركت المنظمة فى الإشراف على المؤتمر الدولى بمناسبة الذكرى الستين للثورة الاشتراكية السوفيتية وحركات التحرير الوطنية فى أفريقية وآسيا وأمريكا اللاتينية، المنعقد فى باكو بأذربيجان.

وفى الفترة من ١٧ - ٣١ أغسطس ١٩٧٧ اشتركت المنظمة فى الإشراف على حلقة البحث الدولية التى نظمها المجلس المركزى للتعاونيات بالتعاون مع التشيك - لجنة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فى تشيكوسلوفاكيا.

إن الحقيقة الماثلة فى أن منظمة التضامن تضطلع - بقوة واتساق - بالنضال من أجل تحقيق أهدافها وتطبيق مبادئها المعلنة فى مؤتمرها الأول، فى يناير ١٩٥٨، لهى يقينا حقيقة ذات دلالة. فعلى طول السنوات القليلة الماضية تمكنت المنظمة من الوفاء بجزء كبير من هذه المهنة. لقد تمكنت من أن تفتح لمعاداة الاستعمار صفحة جديدة يوجه فيها مزيد من الاهتمام للاستعمار الجديد والتفرقة العنصرية، ومن أجل التنمية.

ثلاثة مثل عليا ديمقراطية

هناك مثل عليا معينة أساسية للقيادة التربوية الديمقراطية.وأول هذه المثل العليا يعلن كرامة الفرد وقيمته . إن الإنسان يأتى أولاً، والأشياء تخضع لرخاء

الإنسان. والقيمة، فعلاً أو إمكاناً، تعزى إلى كل فرد. ولأن لكل شخص قيمة، يغدو كل شخص مسئولا عن نمو سائر الأشخاص جميعاً. وخير مجتمعٍ مكون من أفراد يحققون قصاراهم وأكمل طاقاتهم. والفروق بين الأفراد تجعل كلا منهم، فى خير أحواله، مختلفا ، على نحو مستحسن، من عدة وجوه ، عن سائر الأفراد.

والمثل الأعلى الثانى للديمقراطية هو الاعتماد على استخدام العقل. ويعتقد هذا المثل الأعلى أن مشكلات الإنسان يمكن حلها من خلال مجهوداته الذهنية. إنه لا يسعى إلى الإقلال من أهمية الدوافع والعادات الوجدانية فى حياة الإنسان، وإنما يؤكد أهمية الانتفاع الذاتى بدوافعه وعاداته.

والمثل الأعلى الثالث للديمقراطية هو الاعتماد على الاستخدام التعاونى للعقل فى حل المشكلات التى تشترك فيها الجماعة. ويقدم هذا المثل الأعلى عنصر العمل التعاونى. إن العمل التعاونى عمل من شأنه أن يجعل العقل الفردى لكل عضو من أعضاء الجماعة يؤثر، على أكمل الأنحاء وأنسبها، فى حل مشكلة مشتركة. والاعتراف بكرامة كل عضو من أعضاء الجماعة وقيمته يقدم أساساً للعمل التعاونى. إن شعار هذا المثل الأعلى هو "هلم نفكر منطقياً معاً".

تنمية المزيد من القيادة

ربما كان الالتزام الأساسى للقائد الديمقراطى هو أن يعنى، فى المحل الأول، بتنمية القوة والمسئولية والمقدرة القيادية فى الآخرين. وهذه القدرة على توليد مزيد من القيادة لا تواتى الإنسان بطريقة طبيعية. إن القيادة، ككل الأساليب الديمقراطية، فن ينبغى تعهده بمساعدة كل العون الذى يستطيع علم التنمية البشرية تقديمه.

ولئن أريد التحكم فى التغير الاجتماعى، لقد كان من الأساسى توليد مزيد من المقدرة القيادية على هذا النحو، لأن من المعروف أن ثمة افتقارا كبيرا إلى القيادة التى يعتمد عليها فى مجتمعاتنا، كبيرها وصغيرها. ثمة كثير من القدرة، بالامكان، لم يطلق لها العنان. ونحن لا نستطيع أن نتحمل التبديد الاجتماعى لأرصدة كبيرة من

القيادة غير النامية . إننا نستطيع، ويجمل بنا أن "ننمى" قادة ديمقراطيين. وخير سبيل لتحقيق ذلك هو أن نمنح مزيداً من الأشخاص الفرص لممارسة القيادة.

التربية والديمقراطية والقيادة

التربية والتغير الاجتماعي

إن هدف المدرسة فى المجتمع هو المساعدة على تحسين نوعية الحياة. ويجمل بالمدرسة أن تعمل مع سائر الهيئات التى يتألف منها المجتمع من أجل بلوغ هذه الغاية.

ثمة ثلاثة عناصر مهمة فى تكوين أى مجتمع. فهناك الموارد الطبيعية والفيزيقية التى يملكها المجتمع. وهناك الموارد التى يصنعها الإنسان، ويطلق عليها اسم المنظمات الاجتماعية التى تملكها كل المجتمعات. وعندما نشرع فى عملية تحسين نوعية الحياة فى المجتمع، نحاول تحسين هذه الأنماط الثلاثة من الموارد. إننا نحسن نوعية الحياة فى المجتمع بقدر ما نتمكن من تحسين موارد مجتمع من المجتمعات.

وعلى ذلك فإننا إذا تحولنا مباشرة إلى عمل المدرسة التى تسعى إلى تحسين نوعية الحياة فى المجتمع، رأينا أن ما تفعله المدرسة هو أن تصوغ برنامجا من خلال العاملين فيها وكل مواردها للمساعدة على تحسين هذه الأنماط الثلاثة من الموارد. وعندما نحاول تحسين الموارد الطبيعية والفيزيقية لمجتمع من المجتمعات، فإننا نعمل من أجل تحسين التربة، وتحسين البيوت، وإلغاء تلوث طرقنا المائية. وتسعى المدرسة، كعمل لها، إلى المساعدة على تحسين هذه الأنواع من الأمور.

ولننظر إلى المورد الثانى من موارد المجتمع - الموارد البشرية، أو الناس. وعندما تساعد المدرسة على تحسين نوعية المجتمع من زاوية هذا المورد، فإننا نعنى بالطريقة التى تساعد بها المدرسة الناس على أن يكونوا أفضل. وعند ذلك لن نعلم القراءة لأجل تعليم القراءة. وإذ ندرك أن الناس الذين يعرفون القراءة مورد أفضل للمجتمع ممن لا يعرفونها، فإننا خليقون أن نعلم القراءة بهدف تحسين موارد

المجتمع.

نحن نتعلم – من بين ما نتعلمه – أن الوجبة المثلى التى يأكلها أهل مجتمع من المجتمعات تخلق أناساً أفضل. وهكذا فإن المدرسة تعنى بالوجبات والصحة وكل ما يعنى تحسين الصحة.

والمورد الثالث، أو المنظمات الاجتماعية، يحسنه أى عمل يؤدى إلى خلق أسر أفضل، ونواد وطنية أفضل، ومراكز شبابية أفضل، ومنظمات أفضل، من كل نوع. وإذ تعمل المدرسة على تحسين هذا المورد، تسعى إلى جعل هذه المنظمات أفضل من حيث التركيب ومن حيث البرنامج ومن حيث العمل.

فى ذلك يكمن الهدف من المدرسة، وفى ذلك يكمن منهج تناول المدرسة [للمشكلات]، وفى ذلك تكمن الوظيفة التى يتعين القيام بها إذا أريد للمدارس أن تكون قوة فى مجتمعاتها. ولو أننا اقتصرنا، تقريبا، على أحد هذه الموارد، وأغفلنا سواها، لكانت النتيجة مجتمعا يعوزه [التوازن] .

وظائف الإدارة

أ. مازال هناك بعض الخلط فى التفكير بخصوص موضوع الإدارة، وحتى مصطلحات الإدارة كثيرا ما تكون غامضة وغير يقينية. وكمثال لذلك، نجد أن "الإدارة" Management و"الإدارة" Administration كثيرا ما تعتبران ذواتى معنى واحد.

ب. ثمة أسباب كثيرة لهذا الافتقار إلى اليقين :

١ – استخدم رواد الإدارة العلمية مصطلح "إدارة" Management فى وصف ما يشار إليه اليوم على أنه administration وبمعنى آخر فإن معانيهم قد انعكست تماما. وهذا أمر مقبول عموما من الخبراء فى حقل الإدارة. ومهما يكن من أمر، فلئن احتيج إلى مزيد من البراهين فهى موجودة للجميع فى عنوان كتاب هنرى فايول الهام والقوى التأثير" Management الإدارة العامة والصناعية" الذى نشر، أصلا، تحت عنوان " الإدارة Administration العامة

والصناعية".

٢- إن أسلوب الإدارة ذاته يتغير من شكله التقليدى، الذى كان يقوم أساسا على الحدس، إلى شكل قائم على مبادئ علمية.

٣- إن المسئولين عن الإدارة قد قبلوا التغير مكرهين – ودون إرادة منهم دائما، ربما، ولكن لأن التغير التكنولوجي والقوى المتزايدة للنقابات العمالية كانا يتطلبانه.

٤- أما وقد قلنا إن الإدارة فى حالة تغير وعلة ذلك، فينبغى علينا أن نبذل كل ما هو ممكن لنكفل أن يتم هذا التغير بنجاح.

ولكى نفعل هذا، نحتاج إلى أن نتواصل، وعلى ذلك فإن اللغة المشتركة ومعجم ألفاظ الإدارة الدقيق أمران أساسيان بصورة مطلقة. والتعريفات التالية قائمة على المدخل العلمى الحديث إلى الإدارة، ويمكن تقبلها للاستخدام العام:

أ) ليس من السهل تعريف الإدارة، لأنه كثيرا ما تكون هناك عدة طبقات أو درجات للإدارة فى العمل. ومهما يكن من أمر، فإن من الممكن تعريفها – تعريفا واسعا – بأنها "عمل الأشياء من خلال أشخاص آخرين" كى تشمل الإدارة "العليا" وأيا من طبقات الإدارة الأدنى.

ويوصى حجة بارز فى مبادئ الإدارة (أ. ف. ل. برتش: مبادئ وممارسة الإدارة) بالتعريف التالى للإدارة على أنه الأنسب للاستخدام العام: "عملية اجتماعية تستتبع المسئولية من أجل التخطيط والتنظيم الفعال وغير المسرف لعمليات مشروع، وفاء بهدف أو مهمة محددين. ومثل هذه المسئولية تتضمن:

١ – الحكم والقرار فى تحديد الخطط وفى استخدام البيانات للتحكم فى الأداء والتقدم.

٢- توجيه وتكامل وحفز والاشراف على الموظفين الذين يشملون المشروع وتنفيذ عملياته.

ب) يعرف نفس المرجع "الإدارة" Administration بأنها "ذلك الجزء من الإدارة

المختص بتأسيس وتنفيذ الإجراءات التى بها يوضع البرنامج ويوصل، وينظم تقدم الأنشطة ويراجع...".

ج) التنظيم: إن كلمة التنظيم كثيرا ما تستخدم على نحو فضفاض عندما نتحدث، على سبيل المثال، عن " تنظيم للعمل". وقد زودنا هنرى فايول (فى كتابه " الإدارة العامة والصناعية") بتعريف عملى مرتبط بالواقع:

"إن تنظيم العمل معناه تزويده بكل شئ نافع لأداء وظيفته: المواد الخام والأدوات ورأس المال والموظفين". ومن الواضح أنه أدرك أن التنظيم ينقسم إلى جزءين محددين: التنظيم المادى والتنظيم البشرى. ومع ذلك فقد يكون للمرء أن ينتقد تعريفه. إن مجرد" تزويد العمل بـ "كل شئ نافع لأداء وظيفته" لا يصل بالتنظيم إلى المدى الكافى. فتقديم رأس المال الكافى والمواد والأدوات والموظفين ليس سوى المرحلة الأولى من التنظيم. أما المرحلة الثانية فتعنى بتخطيط استخداماتها. وعلى ذلك نؤثر التعريف التالى المكون من شقين:

١) تحديد وتقديم أى رأس مال ومواد وأجهزة وموظفين يتطلبهم المشروع لكى يبلغ هدفه.

٢) تحديد واجبات ومسئوليات الموظفين المستخدمين وتحديد طريقة الاتصال بين أنشطتهم.

أما وقد حاولنا أن نجعل القارئ مسايرا لمصطلح الإدارة، فينبغى أن نؤكد أن الإدارة Management والإدارة Administration والتنظيم ليست دائما بالأمور التى يمكن التعرف عليها بوضوح، أو منفصلة، فى نطاق مشروع عمل. ولو تناولنا شركة مساهمة على سبيل المثال:

أ. الإدارة Management : هى وظيفة مجلس المديرين، الذين يعينهم مالكو الشركة (حاملو الأسهم) لكى " يديروا " الشركة بالأصالة عنهم. والإدارة، فى هذا السياق، معنية أساسا بتحديد السياسة الشاملة للشركة. ولكى نفرق بينها وبين الإدارة على المستويات الأدنى فى نفس الشركة، فقد يمكن وصفها

بأنها "إدارة عليا".

ب. الإدارة Administration هي وظيفة كل من هم تحت مستوى مجلس الإدارة والمسئولين ، جماعيا وفرديا، عن تطبيق سياسة مجلس الإدارة. ويشمل هذا عدة منفذين رؤساء قد يوصفون – في الحق – بأنهم " مديرون" في أقسامهم الخاصة أو مناطق نشاطهم مثل سكرتير الشركة (الذي قد يكون أيضا مدير المكتب) ومدير المبيعات ومدير الإنتاج. والحق أن هؤلاء جزء من الإدارة.

ج. التنظيم: بدأ عمل تنظيم الشركة حتى قبل إدماجها. وكانت هذه – في الحق – هي وظيفة منميها الذين ساعدوا على جمع ما يدعوه عالم الاقتصاد "عوامل الإنتاج" أو – إذا نحن استخدمنا الآن أول جزء من التعريف المذكور أعلاه– عند " تحديد وتقديم أي رأس مال ومواد وأجهزة وموظفين قد تتطلبهم " الشركة من أجل بلوغ هدفها.

وقد يكون التنظيم المتضمن في تحديد واجبات ومسئوليات الموظفين المعينين جزءا من تخطيط ما قبل الادماج، ولكن هذه خليقة أن تكون، بطبيعة الحال، عملية مستمرة بعد الادماج، وقد تكون غير رسمية تماما، كما هو الشأن في شركة مساهمة صغيرة، حيث لا توجد كبير فرصة للانتداب، على حين أن التنظيم – في شركة كبيرة – قد يتخذ شكلا رسميا، يبلغ ذروته في إعداد خريطة تنظيم و / أو جداول مسئوليات، إلخ... بهدف " تحديد واجبات ومسئوليات الموظفين المعينين، وتحديد الطريقة التي تتداخل بها أنشطتهم".

حاجات الإنسان

توجد في بيوتنا سرر وأغطية وبطاطين وملابس وأمواس أمن وصابون وأجهزة لتسخين الماء ونيران توقد بالغاز وآلات للطهي وضوء كهربي ومذياع ومسرات وغير ذلك من أشياء مألوفة لا حصر لها، وكلها نتاج صناعات واسعة في كل أنحاء العالم. ويستخدم آلاف الرجال في قطع الأشجار التي تزودنا بالخشب الذي نصنع منه أثاثنا. وثمة رجال آخرون يستخدمون في صناعة زرع الغابات،

وآخرون فى المصانع والورش، حيث يحول الخشب إلى مقاعد وموائد ونضد ومكتبات وسرر. وفى أجزاء العالم القاصية يستخدم الآلاف فى زراعة القطن والكتان اللذين يجلبان - عبر البحار - إلى المصانع حيث يغزلان وينسجان على شكل الأنسجة التى تصنع منها الثياب وأغطية السرر.

وقد غدت العربة جزءا لا يتجزأ من عدد كبير من البيوت. وطبقت المواهب الحسابية والهندسية على تصميم هذه العربات وآلاتها، ويستخدم مئات الألوف من الرجال فى المصانع والورش. ولا تستطيع العربات أن تسير دون صناعة البترول. والسفن التى تحمل هذا البترول. وتعمل المولدات ، ليل نهار، لإنتاج كهرباء مصابيحنا وآلات المذياع والمسرة. ويعمل أكثر من مائتى ألف شخص فى تلك الصناعة الجسيمة التى تعرف باسم مكتب البريد، والتى تعمل على نحو يهيئ لنا أن نتلقى ونبعث برسائلنا، ونهاتف أصدقاءنا، ومن يربطنا بهم عمل.

ونجد أن صلب الأمواس والأدوات القاطعة وما إلى ذلك من أشياء مألوفة ينتج فى أفران التفجير، بينما ينهمك مئات الألوف من الرجال فى صناعة تعدين الفحم وفى السكك الحديدية التى تجلب الفحم إلى بيوتنا والمصانع والورش التى تسد حاجاتنا اليومية.

إن طعام الإفطار فى بريطانيا يتألف، فى الأوقات العادية، من الليمون الهندى والحبوب وشاى المرملاد ولحم الخنزير والبيض. وهذا الروتين المنزلى المألوف إنما هو آخر مرحلة فى عملية تبدأ فى بساتين شبه مدارية، وفى استبس روسيا، وبرارى أمريكا الشمالية، ومزارع الهند وسيلان، ثم تستمر على المحيط حيث تبحر السفن الكبيرة بشحناتها، ثم تنقل بالسكة الحديدية والطرق إلى المخازن والدكاكين.

وثمة عمليات أخرى فعالة تعدل تلك التى ذكرناها أهمية ،وإن لم تكن ملموسة مثلها، لإعداد مائدة الإفطار. فالمال والمصارف وأسواق الأوراق المالية والشركات العامة والذهب والفضة أو النقد الورقى، كلها أشياء ضرورية

للصناعة. وإن المجموعة المتنوعة من الأعمال المرتبطة بها - من موظفى البنوك إلى رؤساء الشركات العامة - تخدم حاجات مائدة الإفطار.

ما هو الشئ الذى تشترك فيه هذه الأشياء كلها، والذى يجعلها أمرا مرغوبا فيه إلى هذا الحد؟ الإجابة : إنها " القيمة". فإنها ذات قيمة فى نظرنا، نتجشم مشقة استخراجها من وفرة الطبيعة. إن أجورنا ومرتباتنا وحصصنا خليقة بألا تكون ذات معنى، فى نظرنا. لو لم تكن تمكننا من شراء الأشياء التى نقدرها.

ولماذا نقدر الأشياء؟

ثمة أكثر من إجابة عن هذا السؤال. فنحن، فى المحل الأول، نقدر الأشياء لأنها مفيدة. إننا نقدر الزبد واللبن واللحم والشاى والفواكه لأنها مفيدة لنا، كغذاء. ونقدر الأخشاب والآجر والقرميد لأنها مفيدة لنا فى بناء البيوت. وهذه الأشياء تشترك فى القيمة والفائدة.

ومن ناحية أخرى، فإن الشمبانيا والمثلجات والفراولة وأثاث تشيينديل ذات قيمة أساسا لأننا نميل إليها. وينطبق هذا أيضاً على الماسات والأحجار الثمينة عموما، وقبعات السيدات الراقية، والحلل، ومعاطف الفراء، وقمصان الرجال الحريرية، وأربطة العنق، وشباك التنس، وعصى الكركيت، كما ينطبق - فى الحق - على كل الأشياء التى يقدرها الرجال والنساء بسبب المتعة التى يستمدونها منها، لا لأنها أساسية للحفاظ على الحياة.

إنه لمن اللازم أن نفهم معنى القيمة لأنها تلعب - وقد لعبت - دورا مهما فى الاقتصاد الإنسانى. إنها - وقد كانت - الدافع الأساسى وراء المناشط الإنتاجية الكبيرة لجنسنا. فهى السبب فى أن الإنسان قد تجشم كل هذه المشاق اللانهائية ليستغل هبات الطبيعة، كما تفسر ضرورة أن يعمل كل منا لاكتساب معاشه. فنحن نقدر الأشياء التى تمكننا أرباحنا من شرائها.

وحاجات البيت تدفعنا إلى تعليق أهمية معينة على أشياء معينة لأننا نحتاج إليها. فنحن نقدر الآجر والموز والخبز والزبد لأننا نحتاج إليها. ولكننا نقدرها أيضاً

لأنها تمتلك صفات باطنية معينة. ويستتبع هذا أن يكون للقيمة جانبان على الأقل: القيمة الباطنية للشئ نفسه، ودرجة حاجة المستهلك إليه. وسنجد هذه الخاصة من القيمة موجودة بكل مظاهرها. وإذا عبرنا عن الأمر بصيغة أخرى، فقد يكون لنا أن نقول إن القيمة هى نتاج التفاعل بين النوعية الباطنية للشئ ودرجة حاجة المستهلك إليه أو رغبته فيه . وعلى هذا فإن القيمة الباطنية للخبز هى خاصته الغذائية. وقيمته لدينا تنبع من رغبتنا فى إشباع حاجتنا إلى الغذاء ، وهى الرغبة التى تستطيع الخاصة الغذائية للخبز أن تشبعها. ولا ينبغى، على أية حال، أن نضل السبيل، فنفترض أن القيمة تتناسب مع النوعية الباطنية للشئ الذى نعلق عليه قيمة. أو بعبارة أخرى، فإن من الخطأ أن نفترض أن القيمة تكمن فى الشئ الذى نعلق عليه قيمة. إن القيمة الباطنية موجودة. وإذا أنت قارنت بين حافظة حريرية وأذن خنزير، فستجد أن ثمة فرقا ذا نوعية باطنية بين هذين الشيئين. ولكن أذن الخنزير أقيم لدى الخنزير من الحافظة الحريرية تماما كما أن الحافظة الحريرية أقيم لدى مالكها الإنسانى من أذن الخنزير.

إن الأشياء التى تكون خصائصها الباطنية عالية كالخبز والزبد واللحم والحرير والماهوجنى كثيراً ما تكون أدنى قيمة من الأشياء ذات القيمة الباطنية الأدنى. انظر مثلاً إلى القيمة التى يعلقها مقتنى طوابع على طابع نادر. ها هنا ينبثق عامل جديد، ووجه جديد من أوجه القيمة. وقد تنشأ ظروف يعلق فيها المقتنى على رغيف من الخبز قيمة أكبر من تلك التى يعلقها على طابع البريد النادر، كما فى زمن الحرب، حين يشح الطعام. وهكذا نجد أن القيمة يمكن أن تختلف مع الزمان والمكان. ومرة أخرى، فإن قيمة طابع البريد النادر تختلف حسب ندرته. فعند المقتنى، يكون للندرة أثر مهم فى القيمة. أو خذ ، مرة أخرى، الماس. إن للنوعية الباطنية تأثيرا حقيقيا فى قيمة الماسات. فثمة ماسات وماسات. غير أنه لدى التاجر، تكون الماسة ذات الجمال العظيم والتركيب البلورى الدقيق أعظم قيمة ، إذا كانت نادرة، وليس هذا هو الشأن مع الفنان. فجمال الماسة هو الذى يضفى عليها قيمتها،

لديه، وهو لا يتأثر بندرتها. وهكذا نجد السيكولوجية الإنسانية تتدخل هنا - وهى عامل آخر فى ذلك الطابع المعقد للقيمة.

ر.ر. مارتن، من "اقتصاديات كل يوم"

وظائف تاجر الجملة

إن الوظيفة الأولى لتاجر الجملة هى أن يجمع مجموعة متنوعة من السلع من عدد من المنتجين وأن يوزعها، بكميات أصغر، على تجار التجزئة. وهو، بهذا، يوفر على الصانع مشقة وتكاليف إرسال السلع بكميات صغيرة. وبمعرفته المتخصصة بمصادر العرض والسلع يتمكن من أن يزود تاجر التجزئة بخدمات العرض، وأن يمنحه النصيحة والمساعدة، بالنظر إلى حالة السوق وأحسن وسائل البيع. ومما يفيد تاجر الجملة أن يكون على استعداد لتقديم النصيحة والعون لتاجر التجزئة، حيث إن من المتوقع عموما من تاجر الجملة أن يقدم فترة إقراض لمدة طويلة نسبيا لتاجر التجزئة. وتسهيلات ائتمانية واسعة فى تجارة البياضات والمنسوجات، على سبيل المثال، على حين أن قسما كبيراً من العمل - فى تجارة التبغ - يقوم على أساس الدفع الفورى.

يحتفظ تاجر الجملة بمخزونات كبيرة، وهكذا فإنه مهدد بالخسارة، بسبب نقص الأسعار. وعلى هذا فإن المعرفة بالسلع، وبسلوكها المحتمل فى المستقبل، فائقة الأهمية. إن الشراء جزء كبير من فن البيع بالجملة.

وهذه الوظائف الأساسية لتاجر الجملة تنعكس على تنظيمه للعمل. إن تنظيم المكتب من أجل سجلات العملاء. وحالة حساباتهم، حتى تتم الرقابة على منح القروض، أمر فائق الأهمية. وإن سجلات العملاء وتفاصيل طلباتهم وعاداتهم فى الدفع ومراسلاتهم لتوضع فى ملفات، وتكون هناك مجموعة مشابهة من السجلات من أجل مقدمى العروض.

وستكون هناك أيضاً غرفة عرض، تعرض فيها النماذج المتنوعة من السلع على مشترى المستقبل. ولكن مثل هذه " النافذة للعرض" تكون - عموما - أقل

أهمية فى تنظيم التخزين.

وإذا كانت عملية البيع بالجملة كبيرة الحجم إلى الحد الذى يتطلب عددا من المحلات، فسيكون ثمة مشتر مسئول عن كل محل. وسيخبره أمين المخزن بحالة المخزونات: إن هدفه هو أن يجعل كمية رأس المال الذى فى المخازن أقل قدر ممكن. وقد يكون ثمة محل بيع مركزى، يرسل إليه المشترى طلبا بالعروض.

ووظيفة الإدارة هى أن تحرص على أن يتعاون مشترو المحلات المتنوعة مع بعضهم بعضا: والعمولة على الربح الإجمالى حافز على هذا التعاون.

إن مشترى المحل مسئول أيضاً عن المبيعات، وإنه ليتوقع منه أن يحقق ربحا على عملياته. وأحياناً يعين مدير للمبيعات كى يخطط التنظيم العام للمبيعات. ويقوم القومسيونجيون الخارجيون بزيارات دورية إلى العملاء الراسخين ويحاولون الحصول على عملاء جدد.

وسيقسم المخزن إلى عدد من الأقسام. وأحيانا ترتب النماذج المتنوعة من السلع فى طوابق منفصلة، يزورها العميل – الذى يقوم بزيارة شخصية – مصحوبا بقومسيونجى لكل قسم. وستسجل طلبات العميل على بطاقة مجلس المبيعات أو ورقة الجمع المقسمة إلى أقسام تراسل أقسام التنظيم. ومثل هذه البطاقة لمجلس المبيعات تمرر إلى غرفة الحزم – حيث يعد الطلب للإرسال. وسيكون للمخزن مكتب استقبال للسلع، حيث السلع الآتية من المنتجين تتلقى وتفحص وتراجع. ويتم تفريغ السلع وتحديد مراتبها وفرزها فى لفة مكسورة، أو غرفة شراء مكسور. ثم تخزن فى " المخزن بمعناه الأمثل" أى فى قسم المخازن بعملية التخزين، المقسم إلى أقسام يحتوى كل منها على نمط معين من السلع.

وسيكون هناك مكتب للسلع المرتجعة، للسلع المعادة إلى المخزن بوصفها غير مناسبة: ومن الطبيعى أنه، حيث ترد السلع، يكون من اللازم القيام بفحص واف لطبيعة الشكوى. وعلى مثل هذا النحو تعالج السلع المرتجعة خارج المكان.

إن الطلب المتلقى بالبريد أو غير ذلك قد يشتمل على بنود متعددة الأنواع:

وعند ذلك ينبغى إرسال التعليمات الملائمة إلى الأقسام المتنوعة، التى تبعث بسلعها إلى غرفة الحزم، حيث تجمع وتشحن استعدادا لإرسالها.

وسيسجل كتاب الارسال دقائق السلع المرسلة، ويخطر قسم الحسابات بالارسال.

هذه نبذة عامة عن أنشطة التخزين، أما التفاصيل فقد تختلف بالنسبة للعمليات الفردية.

تطور المصنع الحديث

على حدود المدينة، ظل الإنتاج المنزلى – أو الإنتاج فى البيت من أجل استخدام أفراده – موجودا على الدوام. ويتضمن الإنتاج المنزلى أساسا غياب التبادل وقدرة كل أسرة على أن تفى بحاجات أعضائها – وذلك بعملها الخاص. وقد كان الإنتاج اليدوى أو الإنتاج " بحكم العادة" يسم الفترة السابقة لنظامنا الحالى. وكانت المبيعات فى نظام الإنتاج اليدوى تجنح إلى أن تكون محلية. كان نمو الإنتاج اليدوى مصحوبا بنمو النقابات أو اتحادات العمال فى نفس الصناعة وقد تجمعوا معا لتنمية مصالحهم المشتركة. وكثيرا ما كان نمو نقابة معينة فى البلدة يجعل من تلك البلدة مركزا لنمط معين من الصناعة حتى أصبحت النقابية – مع الوقت – تتحكم فى حكومة البيت كما تتحكم فى تجارتها. لم يكن ثمة طبقة كبيرة من العمال ذوى الأجور، فى ظل النظام النقابى، غير أنه كان بمقدور كل عامل – بعد أن يمر بسنوات تدريبه – أن يغدو متمكنا من صنعته. وأثناء فترة النقابات، بدأ المقاول يظهر فى الصناعة. كان العامل المتمكن أو التاجر الذى جمع بعض رأس المال يشترى المواد الخام ويوزعها على العمال. وفيما بعد كان يجمع ويوزع الإنتاج المنتهى إما مباشرة على المستهلكين أو على التجار. وفى القرن السادس عشر والسابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر سادت هذه الطريقة صناعة المواد الصوفية والكتانية، وغدت إرهاصا بنظام المصنع. ونتيجة لهذه الخطة صارت الحقبة تعرف باسم " عهد الكوخ" فى الصناعة، لأن جزءا كبيراً من العمل كان يتم فى الأكواخ وخارج

البلدات (جمع بلدة). كان العمال مازالوا يملكون أدوات الإنتاج ولكن التجار كانوا يقومون لهم بمهمة الاتصال بمستهلكى إنتاجهم. وكان نمو بعض المشروعات الفردية فى الحجم موازيا لـ "عهد الكوخ" هذا. وفى ألمانيا، قبل عام ١٨٠٠، كانت هناك على الأقل ٢٠ مؤسسة تستخدم كل منها، ما بين ١٠٠ شخصا و ٥٠٠ شخصا. كانت هذه المصانع أساسا امتدادا أو نموا لنظام الإنتاج المنزلى. وكانت توجد جنبا إلى جنب مع النظام اليدوى. أما التخصص فى العمل فقد حدث على نطاق محدود. وحتى بدون الثورة الصناعية، كان من المحتمل جدا أن تستمر هذه المصانع فى النمو وأن تحل، جزئيا على الأقل، محل النظام المنزلى.

تأثير الحرب فى النمو الصناعى :

ليس هناك من يريد مآسى الحرب كى يكفل تقدم الصناعة. وتبقى رغم ذلك حقيقة مؤداها أنه مع ضرورات الحرب تحققت خطوات سريعة نحو الفاعلية فى الصناعة. فالعادات التى تكونت أثناء الحرب العالمية الأولى استمرت فى العمل وقت السلم. وإنه ليكون من الغريب بالتأكيد أن نجد صناعة تزود الحرب بمطالبها ثم لا تتغير مناهجها فى وقت السلم بعد اضطرارها إلى الخروج من طرقها المستهلكة لسنين من العمل الروتينى. طرأ على مفاهيم صاحب العمل والعامل معا إحساس متزايد بأهمية العامل الفرد للصناعة. وعلى حين أنه قبل الحرب كان الاهتمام، فى الشئون الإدارية، يتجه – إلى حد كبير – إلى الجوانب المحسوسة من الإدارة كالمصنع والمعدات والمواد، فإن الاهتمام بعد الحرب العالمية الأولى وجه – بدرجة مساوية – إلى العنصر الإنسانى. ونما تغير أساسى فى اتجاه مديرى الصناعة.

مارست الحرب العالمية الثانية على إدخال الإدارة العلمية تأثيرا أكبر من ذلك الذى مارسته الحرب العالمية الأولى. شيدت مئات المصانع الجديدة وكانت تتطلب : (١) بناء تنظيميا (٢) تدريب الموظفين التنفيذيين والمشرفين والعمال (٣) إنتاج المصنع وتناول المواد وأجهزة الأغراض الخاصة (٤) التحكم فى الإنتاج (٥) التحكم المادى والتخزين (٦) الشراء (٧) العبوة والشحن بالسفن (٨) الحركة

ودراسة الأمن (٩) إدارة الأفراد والتوجيه. تحققت خطوات هائلة فى كل هذه الميادين. لم تحدث تطورات جديدة، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إلا لماما فى ميدان الإدارة، ولكن المبادئ المقررة منحت مجالا واسعا للتجربة والاستخدام. فإن مزيدا من الناس - من العمال والإدارة - غدوا على ذكر من إمكانات الإدارة العلمية، أكثر مما كان الشأن من قبل.

نما الاتجاه إلى تكوين اتحادات عمالية نموا هائلا أثناء كلا الحربين العالميتين وناضلت الإدارة لتطوير إجراءات وأساليب تجعل علاقتها بالاتحادات ناجحة. واليوم لم تعد الاتحادات ضعيفة فهى بقوتها الجماعية كثيرا ما تكون أقوى من صاحب العمل الفرد أو الجماعة صاحبة العمل. وأغلب الظن أن المشكلة الكبيرة التالية التى سينبغى حلها هى حماية الصالح العام من نتائج النضال الصناعى الذى لا ضرورة له. وأثناء الحرب العالمية الثانية تبين بوضوح أن المساومة الجماعية الحقيقية لم تكن بالأمر الذى ينغمس فيه إذا كان أى من الطرفين يظن أنه يستطيع أن يتوسل إلى الحكومة وبالتالى يحصل على أكثر مما يمكنه الحصول عليه لو أنه سوى مشاكله على مائدة المساومات. تمكنت الإدارة العلمية، من الناحية الفعلية ، من حل كل المشكلات عدا علاقات العمل. ومع ذلك فإن التناول العلمى لهذه المشكلة يمنحنا الأمل. إن مثل هذا التناول لعلاقات العمل يتضمن ميدانا لم ينجز فيه حتى الآن إلا عمل قليل. فمنطق العواطف يتحكم فى العلاقات الإنسانية أكثر مما يتحكم فيها منطق الفاعلية. وبالرغم من أن المناهج العلمية يمكن أن تطبق على هذا الميدان من الإدارة أيضاً، فإن أسلوب التطبيق ليس بهذه البساطة. ونحن نحتاج لكى نرى النتائج إلى وقت أطول مما هو لازم فى الأمور المادية.

من يملك ؟ من يتحكم ؟

فى الدكان الصغير، الذى ظننتك تشترى منه نصيبك، ثمة امرؤ تدرك أنه المالك. أما فى المخزن الكبير ذى الأقسام، أو فى المكان الذى تكسب منه عيشك، فليس ثمة شخص تستطيع أن تومئ إليه على هذا النحو، لأن العمل إنما تملكه

مجموعة كبيرة من الناس – المساهمين فى الشركة . وهنا يتجلى النمطان الرئيسيان للإنتاج الحديث – العمل التجارى الخاص والشركة المساهمة المحدودة. إن العمل الخاص إنما يملكه ويتحكم فيه فرد واحد، (أو شركاء قلائل) يتولى المسئوليات المتصلة به. وربما كان لديه رأس مال قليل خاص به، وضعه فى الرصيد، ويمكن أن يكون قد استعار المزيد من الأقرباء والأصدقاء. وعليه أن يدفع ربحا على كل رأس المال الذى سيستعيره، لأنه من البديهى أنه يتعين علينا أن ندفع فى مقابل استخدام رأس المال مثلما ندفع على استئجار عربة. وذلك الربح جزء من تكاليف الإنتاج التى ينبغى عليه أن يسددها من الأثمان التى يتلقاها عن السلع التى يبيعها. وإذ يبدأ حياته كرجل أعمال معتمد على نفسه، بهذه الطريقة، فمن المحقق أن يقوم بمخاطرة. وعليه أن يدفع الإيجار فضلا عن الربح على رأس المال المستعار وأن يواجه فواتير تجار الجملة عن السلع المعروضة، وأن يدفع لمساعديه ورجاله القائمين بالتسليم رواتبهم الأسبوعية. ويجب أن تخرج كل هذه التكاليف من إيصالات سلعه. وليس ثمة ما يكفل أن يحصل هو نفسه على أى شئ البتة عن العمل الذى يقوم به. إن ما يحصل عليه هو الفرق بين تكاليفه وإيصالاته. وحصوله على أى دخل إنما يعتمد على مدى كفاءته كرجل أعمال. وإذا كان قد أحسن تخمين ما يريده عملاؤه، ويملك دائما أنواع وكميات الأشياء التى يميلون إليها، ويعرف من أين يشترى، ويحرص على أن يكون دكانه حسن التنظيم بحيث يخدم الناس فيه بسرعة وتهذيب، ويستطيع أن يحول بين الديون السيئة أن تتكوم وما إلى ذلك، فإنه سيحقق ربحا طيبا، لا بالضرورة، بأن يتمكن من فرض أسعار أكبر (فإنه إذا فعل ذلك على نحو أوضح من اللازم، فمن المحتمل أن ينتقل عملاؤه إلى الدكان الموجود فى الشارع المجاور) وإنما من طريق دورة أسرع وأكبر. ولئن كان – من الناحية الأخرى – رجل أعمال تنقصه البراعة – أو ربما صادفه الحظ السيئ – فإن الهامش بين التكاليف والايصالات سينكمش أضيق فأضيق إلى أن يغدو من الضآلة بحيث يبدأ فى التساؤل ما إذا كان المقدار الذى يحصل عليه كافيا لأن يدفع له عن كل العمل الذى

يقوم به فى دائرة الدكان وكل القلق الذى يتضمنه ذلك. ولئن قرر أنه ليس كذلك، فسيتخلى عن الدكان وربما حصل على وظيفة فى مكان آخر كقومسيونجى حيث لا مسئولية ولا مخاطرة.

وهذا الوصف البسيط يبين الخصائص الرئيسية لكل الشركات التى تدار كأعمال خاصة (رغم أنه من المؤكد أنها ليست جميعا على هذا النطاق الضيق). ولا يضمن الملاك أى دفع عن العمل الذى يقومون به وهم يعرفون أن أى شئ يصنعونه يعتمد على براعتهم فى العثور على ما يريده العملاء وتنظيم تزويده وإغراء الناس بشرائه.

إن الشركة المساهمة المتحدة عمل ينتمى إلى كل المساهمين الذين ساهموا – فيما بينهم – برأس المال. وقد يكون ثمة عدة آلاف من هؤلاء مبعثرين فى كل أنحاء الإقليم أو – بالتأكيد – فى بلدان أخرى أيضاً. وبعضهم قد لا يملكون سوى بضع مئات من الأنصبة فى العمل وغيرهم قد يملكون عدة آلاف. ومن الواضح أن مثل هذه البنية المبعثرة من الأشخاص لا تستطيع أن تقوم بعمل التنظيم اليومى المتضمن فى إدارة عمل من الأعمال. وأغلبهم لا يعرفون إلا أقل القليل عن المشكلات الفنية والتجارية التى يتعين حلها. وحتى إذا عرفوا، فإنه بعيدون عن مسرح العمليات بما لا يمكنهم من الضرب بأى سهم فيه. أضف إلى ذلك أن لديهم وظائفهم الخاصة التى يقومون بها ومنها يكسبون عيشهم. وهكذا فإن نوع العمل الذى يقوم به المالك فى عمل خاص ينبغى أن يقوم به، فى الشركة المتحدة المساهمة، موظفون يتقاضون مرتبا ويعملون تحت توجيه لجنة إدارة تسمى مجلس الإدارة يتلقون أجرا عن مجهودهم. ونظريا، نجد أن مجلس الإدارة تحت سيطرة مجموعة المساهمين بأكملها وهم يستطيعون أن يسألوه الحساب إذا لم يوافقوا على الطريقة التى يديرون بها العمل. بيد أنه لما لم يكن المساهمون مجموعة منظمة من الناس، فمن المفهوم أن هذه الرقابة النهائية ليست بالغة الأهمية من حيث التطبيق. وقلما يساءل المساهمون عمل مجلس الإدارة. وهذا يصدق بصفة خاصة إذا كانت الشركة تحقق أرباحا طيبة.

أما إذا كانت هناك خسائر، فإن المساءلة قد تكون أكثر جدية. ذلك أنه لما لم يكن المساهمون يملكون أى ضمان لتلقى أى عائد على رأس المال الذى ساهموا به فى العمل، فإن الأنصبة التى يحصلون عليها تتوقف على كمية الربح الذى حققته الشركة. وإذا كانت نسبة طيبة، فقد يحصل المساهمون على ١٥ أو ٢٠ أو ٣٠٪ لقاء أنصبتهم. أما إذا لم تكن نسبة طيبة، فقد لا يحصلون إلا على ١ أو ٢٪ أو حتى لا شيئاً.

وثمة بضع أناس لا يحبون أن يخاطروا إلى هذا الحد، ومن أجلهم قد ابتدع نمطان آخران من الأنصبة: (١) فمساهمو التفضيل جماعة محظوظة. وهم يشتركون مع المساهمين العاديين فى أنه ليس لديهم ما يكفل تلقى أى أنصبة، ولكن لهم الحق فى أن يكونوا أول من يحصل على الأرباح إن وجدت. بيد أنهم لما كانوا لا يخاطرون قدر ما يفعل المساهمون العاديون، فإنهم لا يجدون مثل فرصتهم فى الأرباح الكبيرة عندما تأتى. وكمية الأنصبة التى يتلقونها محدودة، على حين أن الكمية الخاصة بالأنصبة العادية ليست كذلك (٢) وحامل السندات أقل من ذلك مخاطرة. فهو يعير ماله للشركة من أجل ربح متفق عليه لا هو أكثر ولا أقل. ودفع هذا الربح ضريبة على الشركة كإيجار أو رواتب موظفيها. والحق أن استخدام مصطلح مساهم هنا يفضى إلى الخلط لأن مالكى السندات ليسوا ملاكا جزئيين للعمل، كما هو الشأن مع المساهمين العاديين ومساهمى الصفوة، وإنما هم ببساطة دائنون. والفرق فى وضعهم إنما تبينه الحقيقة الماثلة فى أنهم لا يملكون حتى الرقابة الاسمية، التى يمارسها الآخرون، كما أنه ليست لهم حقوق تصويت فى اجتماعات الشركة.

وعلى ذلك نجد أنه فى كل من العمل الخاص والشركة المساهمة المتحدة، فإن ملاك الشركة هم الذين يقومون بالمخاطرة. أما فى العمل الخاص فإن المالك هو الرجل الذى يتحكم فعلا فى العمل اليومى، ومن المحتمل أنه يقوم شخصيا بجزء كبير فيه بينما لا يكون قد وضع إلا نسبة صغيرة من رأس المال من جيبه الخاص. على حين أن المساهمين فى الشركة المساهمة المتحدة هم أولئك الذين قدموا رأس المال

ولكنهم لا يشتركون إلا بالقليل أو بلا شئ فى إدارة العمل.

إن الميزة البارزة للشركة المتحدة المساهمة هى أنها تسمح بتعبئة الأغراض الانتاجية لقدر كبير من رأس المال كان، لولا ذلك، خليقا ألا تكون له كبير فرصة للاستخدام. وأغلبنا يبذل أقصى ما فى وسعه لكى يضع جانبا من دخله فى أيام الشدة أو للاستخدام فى المستقبل. وعموما ليس لدينا ما يكفى لأن نضعه فى العمل من أجل أنفسنا. وحتى إذا كان لدينا فإننا قد لا نرغب فى أن نتخلى عن طريقتنا الخاصة لكسب العيش من أجل شئ ليس لنا براعة فيه ولا ميل إليه. وبشراء أنصبة فى الشركة، نغدو ملاكا جزئيين دون اضطرار إلى التخلى عن وظيفتنا. وهناك جاذبية تضاف إلى ذلك هى أنه كما أن من الممكن شراء الأنصبة بكميات ضئيلة، فإنه بوسعنا أن نقسم مدخراتنا بين عدد من الشركات، وهذا يقلل من المغامرة الكلية. وإذا كان صيفا بليلا، فإن الشركة التى تصنع معاطف الماكينتوش تجد أسواقا طيبة، وإذا كانت هناك موجة حرارة فسيكون هناك طلب كبير بوجه خاص على ثياب الاستحمام. أما إذا كانت لنا أسهم فى كلا الأمرين، فلا حاجة بنا إلى أن نشعر بالقلق دون مبرر بسبب الطقس لأن ما نخسره هنا سوف نكسبه هناك.

والحقيقة الماثلة فى أن الأنصبة تصلح لأن تكون محل تفاوض – أى أنه يمكن شراؤها وبيعها فى بورصة الأوراق المالية – تمنح الشركات المتحدة المساهمة ميزة أخرى من حيث جذب رأس المال. فإننا إذا ادخرنا نقودا من أجل إحدى الطوارئ رغبنا فى أن نعرف أننا نستطيع أن نضع أيدينا عليها بسهولة حين تنشأ الحاجة. وإذ يكون رأس مالنا على شكل أنصبة، فإننا نحصل على هذا التأكيد. بديهى أننا لا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أن نسترد بالضبط نفس كمية المال التى دفعناها فى الأسهم. ولن يتوق الناس إلى شراءها إلا إذا كانت الشركة تسير سيرا حسنا، فى المستقبل القريب. وإذا أردت أن تبيع أنصبتك عندما تكون الشركة تمر بمرحلة من الشدة، فسيتعين عليك أن تقبل عنها ثمنا أدنى مما دفعته. ولكن من ناحية أخرى ، إذا كانت الشركة تسير سيرا حسنا، وتدفع أنصبة عالية، ويتوقع لها

أن تستمر كذلك فسيتلهف المشترون على شراء أنصبتك، بحيث تحصل على أكثر مما تكلفك إياه.

وهذه الطريقة فى جمع رأس المال من عدة أشخاص، قد لا يملك كل منهم إلا كمية ضئيلة نسبيا، تمنح الشركة المتحدة المساهمة استخدام مجموع أكبر كثيرا مما يمكن بسهولة جمعه من طريق عمل خاص، وهو ما لا بد أن يعتمد على ما يملكه المالك أو يستطيع أن يستعيده. ومعنى هذا أنه أينما كان الإنتاج الواسع ذا مزايا بوجه خاص، فهناك احتمال أن ينظم العمل على نسق الشركة المتحدة.

لكن لا تفترض أن كل الشركات الصغيرة أعمال خاصة وأن كل الشركات الكبيرة شركات مساهمة محدودة. إن كثيرا من الشركات يمكن أن تبدأ صغيرة وإذ تكبر من طريق التجارة الناجحة تحصل على رأس المال الإضافى الذى تحتاج إليه من طريق إعادة استثمار أرباحها الخاصة دون استعارة من أى إنسان أو أن تطلب من الجمهور شراء أنصبة. وعلى هذا النحو تغدو عدة أعمال خاصة أكبر من شركة مساهمة محدودة معتدلة الحجم. بيد أنه إذا كان مشروع من النوع الذى لا يمكن أن يبدأ على نطاق صغير، ثم يتسع تدريجيا وإنما لابد له من أن يبدأ كبيرا فإنه ينبغى تنظيمه على أساس مساهم محدود. وعلى سبيل المثال، تحتاج السكك الحديدية إلى قدر كبير من المعدات قبل أن تستطيع أن تعمل أساسا، أما مصنع الأثاث فليس كذلك.

إن كلا من الشركات المساهمة المحدودة والأعمال الخاصة أمثلة للمشروعات الخاصة، وفيما بينها تمثل أكثر من ثلاثة أرباع الإنتاج كله. بيد أن ثمة أنواعا أخرى معينة من البناء ينبغى ذكرها. وفى أى شكل من أشكال المشروعات الخاصة، فإن قرار الإنتاج إنما يتخذه أفراد معينون، يقبلون المسئولية عن قرارهم. وعلى النقيض من ذلك فى المشروعات العامة، فإن القرار إنما تتخذه سلطة عامة. ومسئولية الفشل تتحملها هيئة عامة. بيد أنه كما أن المشروعات الخاصة تتخذ صورا مختلفة، فإن هناك أيضاً صورا متنوعة من المشروعات العامة.

إن مكتب البريد قسم من الحكومة ولكنه أيضاً منظمة إنتاجية عملاقة تتضمن ملايين من رؤوس الأموال وتستخدم آلاف العمال . وعادة فإن الأسعار التى تحصل عن خدماته تكفى لتغطية تكاليفه الكلية – بل وتترك قليلا من الزيادة – ولكنه لا يدار فى المحل الأول بوصفه عملا جالبا للربح. وأى خسائر قد تحدث إنما يواجهها دافع الضرائب. وسياسته إنما تحددها الحكومة بقدر ما يجب أن يكون المدير العام للبريد مستعدا لتبرير أى شئ يفعله أمام البرلمان.

كانت هذه أول تجربة كبيرة فى عمل الدولة، وقد نقلها طبق الأصل – على نطاق أصغر – أنواع معينة من النشاط البلدى لتوفير مرافق عامة من نوع الغاز والماء والنقل. وكثير من هذه المرافق العامة قد أمم الآن ، بحيث أن أشيع صور المشروعات العامة اليوم إنما يوجد فى المؤسسات العامة. وهذه هيئات مكونة من خبراء عينتهم الحكومة وسياستهم العامة تحت رقابة الحكومة، ولكنها ذات استقلال فى الإدارة المفصلة. وأمثلة هذا النوع من التركيب موجودة فى محطة الإذاعة البريطانية والمجلس القومى للفحم والسلطة البريطانية للكهرباء وشركات الخطوط الجوية واللجنة البريطانية للنقل وبضع هيئات أخرى. ومن إحدى النواحى فإن هذه الهيئات أشبه بشركات مساهمة متحدة، لأن العمل فيها يتعين أن تؤديه مجموعة من الناس تعمل بوصفها مجلس إدارة، وتتلقى مدفوعات عن خدماتها. ولكنها تختلف عن الشركة المساهمة المتحدة من ناحيتين مهمتين: (١) فهى ملزمة بأن تدفع نصيبا متفقا عليه من الربح على كل رأس مالها. والحق أن كل رأس مالها المقترض فى نفس وضع أنصبة سندات الشركات المساهمة المتحدة بحيث إنه ليس لأى مالك لرأس المال أى صوت متحكم فى شئون العمل (٢) يمكن أن تدعى إلى الحساب أمام البرلمان عن سياستها رغم أنه ينبغى الاقرار بأن الوسائل التى يمكن بها أداء هذا مازالت بالغة الغموض ومن المؤكد أنه من المحتمل أن تكون من أكثر القضايا إثارة للجدل فى المستقبل القريب.

وفيما بين المشروعات الخاصة والعامة، ثمة نمط من التركيب الانتاجى لا

يدخل فى أى من هاتين الفئتين، هو الجمعيات التعاونية للمستهلكين. ورأس مالها الكبير، لأنها من بين أكبر الأعمال فى البلاد، إنما يقدمه أعضاؤها (حوالى عشرة ملايين منهم) الذين هم أيضاً، عموماً، مشترو منتجاتهم. وبخلاف مالكى الشركة المساهمة المتحدة، فإن كمية الرقابة الممارسة لا تعتمد على كمية رأس المال الذى ساهم به المرء. إن لكل عضو صوتاً واحداً، وواحداً فقط، والأرباح التى تحققها الجمعية تقسم لا بين مالكى رأس المال ولكن بين مشترى السلع بما يتناسب مع كمية المشتروات. وعلى ذلك فإنه بقدر ما يحكم الجمعية مالكوها وليس السلطة الحكومية، فإنها تكون شكلا من الملكية الخاصة. وهذا يصدق أيضاً على علاقتها بالعاملين فيها. لأنه على الرغم من أنها مشهورة بأنها مستخدم جيد، فإن وضعها بالنظر إلى أولئك الذين تشغلهم هو أساسا نفس وضع أى شركة مساهمة متحدة. بيد أنه بقدر ما تدار فى المحل الأول لمصلحة مستهلكى منتجاتها، وليس بوصفها مشروعا جالبا للربح (حيث إن كل الأرباح التى تحصل - فى الحقيقة - توزع بين المشترين) فإنها أقرب إلى أن تكون مشروعا عاما.

الاستهلاك والأسواق الرئيسية

إن كل إنتاج يجب أن يتم قبل طلب السلع المطلوبة. فإذا قررت أن أشترى مائدة جديدة لحجرة الغداء، فإنى لا أبدأ بغرس شجرة كى تمدنى بالخشب اللازم الملائم، وإنما أذهب إلى محل أثاث أو، فيما يحتمل، عدة محلات، حيث يمكننى أن أتوقع أن أجد مجموعة متنوعة من الموائد، مختلفة التصميمات والأسعار، أختار من بينها. ومع ذلك فإن هذه الموائد ما كان ليمكن أن تكون هناك دون سلسلة طويلة ومعقدة من العمليات - غرس وقطع الخشب، نقله إلى إنجلترا، إعداده للاستعمال، تشكيله حسب تصميمات معينة ونقله إلى محل فى مقاطعة مناسبة، حيث يمكن أن تتاح لى فرصة فحص نتيجة كل هذا العمل، فى ساعات فراغى. وقد يتعين على أناس كثيرين أن ينظروا إلى الأمام وأن يخمنوا أنى وغيرى من أمثالى خليقون أن نرغب فى شراء موائد من هذا النوع أو ذاك، وأنهم وضعوا سلسلة الأحداث

بأكملها فى حالة حركة. وما كان لأحد منهم أن يكون على يقين من أنه سيكون ثمة عدد كاف منا على استعداد للشراء بما يبرر كل التكاليف المتضمنة فى إنتاج السلعة المنتهية. وقد كان عليهم أن يعضدوا حكمهم الخاص، وأن يقامروا على تقديراتهم، وذلك بأن يضطلعوا بكل نفقات الإنتاج، دون أى كفالة تضمن لهم أن يعوضوها من مبيعاتهم للمشترين. وليس هذا، بطبيعة الحال، رجما بالظن أعمى، فإن لديهم جميع أنواع المؤشرات كى يحكموا بها - خبرة الماضى ومعرفتهم بالتغيرات فى حجم السكان والحالة العامة للتجارة وتغيرات الذوق وما إلى ذلك - غير أنه ليس بوسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل على وجه الدقة. ومهما تكن تقديراتهم دقيقة، فقد يثبت أنهم على خطأ.

وفى فصل سابق شرحنا أن كلمة " طلب " لها معنى خاص حين يستخدمها عالم الاقتصاد، فهى لا تشير ببساطة إلى توقنا أو رغبتنا فى امتلاك شىء، وإنما إلى رغبةمرتبطة بقدرة واستعداد لتقديم سعر معقول فى مقابله. وهكذا فإن مهمة المنتج هى أن يحاول أن يعرف: لا عدد السلع التى قد يرغب الناس فى شرائها فحسب، وإنما كم عدد الذين على استعداد لأن يشتروا بسعر يكون كافيا لجعله يهتم بإنتاجه: بمعنى أن عليه أن يحاول ويقدر الطلب الفعال. وإذا ظن أن الطلبات الفعالة ستكون أقل، فإنه يختزل الإنتاج وتكون ثمة بطالة. أما إذا ظن أنه ستكون هناك زيادة (فى الطلبات) فإن النتيجة المضادة تحدث. وهكذا فإنه لكى نفهم السبب فى أن ثمة مناوبات فى العمالة والبطالة، يتعين علينا أن نفسر لماذا يغير الطلب الفعال حجمه على هذا النحو.

إن الكمية التى نشتريها من الأشياء ككل تعتمد جزئيا على أذواقنا ومزاجنا والتزاماتنا وتعتمد، إلى حد كبير، على مقدار الدخل الموجود تحت تصرفنا. إن الدخول التى نحصل عليها هى أنصبتنا من الثروة التى تنتج. وعندما يباع شئ فإن الثمن المدفوع فى مقابله يقسم على مرتبات للعمال الذين ساعدوا على صنعه، ومرتبات للعاملين الفنيين والإداريين، والربح على رأس المال، وإيجار الموقع، ودفع

ثمن الآلات والمواد وربح المغامرين. وإن الطريقة التى تنفق بها الأنصبة التى نحصل عليها هى التى تحدد الطلب (وبالتالى حجم العمالة) على كل الأشياء التى نستهلكها. وعلى هذا فنحن جميعا متلقو دخل ومنفقو دخل. وإن الكمية التى نحصل عليها كمستهلكين أو كملاك للثروة التى يستخدمها الآخرون لتحدد المقدار المتوافر لدينا كى ننفقه كمستهلكين. وإن الطريقة التى ننفق بها كمستهلكين لتحدد حجم الإنتاج والكميات التى سنتلقاها فى مقابل عملنا أو من استخدام أملاكنا.

إن قلائل منا هم الذين ينفقون كل دخلنا، إذ نحصل عليه. وعمليا، فإننا جميعا (إلا أن نكون شديدى الفقر أو شديدى الإسراف) نضع جانبا شيئا للمستقبل. نحن ندخر لكى نفى بمطالب الشيخوخة أو لفترات المرض أو البطالة أو لنترك دخلا لعائلاتنا إذا متنا، أو لتربى الأطفال أو ننشئهم فى الحياة. وبعضنا (وليس هذا البعض كبيرا فى أى وقت من الأوقات، ومن المحقق أنه بالغ القلة مع المعدلات الحالية للضرائب) يقتصد لأن دخولنا من الضخامة إلى الحد الذى لا يضايقنا معه أن ندخر جزءا أكثر مما يضايقنا أن نفكر فى مزيد من الأشياء كى تشترى. وسواء كان المدخر كبيرا أو صغيرا، فنحن جميعا، على وجه التقريب، ندخر شيئا. وعموما فإنه كلما زاد ما نكسبه، اتسع الهامش الذى يمكن أن تخرج منه مثل هذه المدخرات.

وكقاعدة فإن المقدار الذى ندخره هو، إلى حد كبير، مسألة عادة يمكنها، بطبيعة الحال، أن تتغير مثلما تتغير سائر العادات، ولكنها لا تتغير كثيرا ولا بسرعة. والآن فإنه عندما يقول أحد إنه يدخر كثيرا من دخله فإنه يعنى أنه لا ينفقه ولكن هذا لا يعنى أنه لا يستخدم. إنه لا يدفن مدخراته عادة فى الحديقة أو يجمعها فى صندوق للمال وإنما هو – من خلال وكالة البنوك – ينضم إلى الشركات المساهمة وغيرها من المؤسسات المالية، ويقرضها لمن يحتاجون إلى رأس مال لتمويل أعمالهم. إن من يدخر يحجم عن شراء الثياب الجديدة أو جهاز راديو، أو ما لديك مما كان

يمكنه شراؤه. وبدلا من ذلك فإن العمل الذى يستعير نقوده يستخدم فى شراء أدوات أو آلات أو فى تركيب مصعد أو بناء ورشة جديدة. وعلى ذلك فإن فى السوق نوعين من الطلب أحدهما للسلع الاستهلاكية، أى كل الأشياء التى نشتريها -أنت وأنا - لإشباع حاجاتنا الفردية، والآخر لسلع رأس المال أى كل المخازن المتنوعة والأجهزة المطلوبة للإنتاج. وهكذا فإن ما ينظر إليه الفرد على أنه ادخار إنما هو ببساطة - من وجهة نظر المجتمع ككل - شكل آخر من أشكال الانفاق. والآن فإن هذه هى النقطة التى تثور عندها العقبة.

ما البنك؟

يقال أحيانا إن البنك الحديث، بمئات فروعه، إذ يعمل تحت إرشاد مكتب رئيسى بعيد، قد فقد فن الخدمة الشخصية والتعامل الودى الذى كان يميز المصرف الخاص القديم بمكتبه الواحد ومعرفته الحميمة بالناس والشئون فى منطقته الخاصة.

وهذا، بالتأكيد، انطباع زائف. فإن البنك الحديث يملك نفس ذلك العنصر الشخصى،إلى جانب القوة المالية والخدمة الأوسع نطاقا والأكثر فاعلية اللذين يأتيان مع التنظيم الكبير.

وفى ذلك العمل الأساسى "مصرفى الريف" لجورج رى - الذى رغم نشره فى ١٨٨٥ زاخر بالحكمة إلى الحد الذى مازال المصرفى معه يشجع على قراءته - ترد هذه الكلمات: "إن الموضوع الهادئ لتعليمك اليوم، كمصرفى، هو أن تتعلم: بمن تثق " وفى معاملات المصرفى مع العملاء يحتاج إلى بصيرة حادة بالطبيعة الإنسانية. وليست اللمسة الشخصية أساسية فى أى عمل كما هى أساسية فيه. إن رصيد البنك هو النقود وأدوات الاعتماد: وقيمته تكمن - أساسا - فى الخدمات المتعددة التى يمكنه تقديمها للعملاء فى تسيير شئونهم المالية.

ورغم الغرابة التى قد تبدو فى هذا القول، فإن إرشادا قليلا هو الذى يجئ من لوائح البرلمان أو غير ذلك من المصادر الرسمية. فكأن حكامنا فى الماضى

والحاضر قد أدركوا أن عمل المصارف مسألة شخصية، وأن الخدمات التى تقدمها متنوعة، إلى الحد الذى لا يتسنى معه أى تعريف دقيق لها. وثمة أمثلة عديدة لهذا الإبهام من أبرزها ما يوجد فى لائحة ١٩١٥ المالية وهى التى تعرف المصرف بأنه " بنية أو هيئة تقوم، من طريق الثقة، بأعمال المصارف". وحتى فى قوانين لائحة التبادل ١٨٨٢ – وهى قطعة خاصة من التشريع ينبغى أن يكون المصرف على علم تام بها، حيث إنها تتناول الشيكات ..إلخ – نجد نصا قائلا بأن المصرف يشمل بنية من الأشخاص، سواء كانوا متحدين أو لم يكونوا، يقومون بعمل المصارف. ومن المحقق أن هذه التعريفات لا تقدم كبير إرشاد لمن لا يعملون فى أعمال المصارف.

ومهما يكن من أمر ، فإن المحامين وكتاب الكتب الدراسية قد توصلوا إلى تعريف عملى مؤداه أن المصرف " شخص يتلقى – فى المجرى العادى لعمله – نقودا يعيد دفعها، بأن يحترم شيكات الأشخاص الذين يتلقاها منهم أو لحسابهم". ويستتبع هذا أنه على حين تتولى عدة خدمات أخرى فإن أغلبية الأشخاص الذين يعملون فى أعمال المصارف مشغولون – أساسا – بعمليات وواجبات متصلة بجمع ودفع الشيكات.

ومن المحتمل أن تكون كلمة " بنك" مشتقة من كلمة Banco الإيطالية التى تعنى مقعدا. فعلى المقاعد كان التجار اليهود يمارسون أعمالهم التجارية فى لومباردى منذ عدة سنوات مضت. ويمكن أن ترد كلمة " مفلس" إلى ممارسة كسر مقعد أى تاجر عاجز عن الوفاء بالتزاماته.

والكثير من هؤلاء التجار – أو اللومبارديين – قد جاءوا إلى إنجلترا حوالى القرن الرابع عشر واستقروا فى ذلك الجزء من مدينة لندن المشهور الآن شهرة عالمية باسم شارع لومبارد. وقد أدت مواردهم المالية بالملوك إلى الاعتماد عليهم فى مسألة القروض. ولحسن الحظ فإن الطرق التى اصطنعها هؤلاء الملوك كى يحصلوا على مثل هذه القروض لم تعد من بين المشكلات التى تواجه المصرف. وفى تلك الأيام الباكرة وقفت الكنيسة ضد الربا وفرض الفوائد على القروض.

وإلى جانب إقراض المال بالربا كان عمل اللومبارديين يشمل فك النقود وما يجمل بنا أن نسميه الآن تمويل التجارة الخارجية. لم تكن هناك شيكات وكانت الكمبيالة تؤدى وظيفتها كوسيلة ملائمة لتسوية الدين الدولى. وكان للومبارديين وكلاؤهم وأصدقاؤهم وأقاربهم فى الخارج، توجه إليه المكاتبات وترشدهم إلى دفع النقود لمن يقدم. وعلى ذلك كان الراغب فى السفر توفر عليه متاعب ومخاطرة حمل المال بنفسه. وبدلا من ذلك كان يدفع للتاجر اللومباردى فى هذا البلد ويتلقى الكمبيالة. ونفس هذا الشئ – إلى حد كبير – يحدث الآن باستخدام خطابات الاعتماد وشيكات المسافرين والفواتير المسحوبة من اعتمادات مستندية.

وتحت حكم إدوارد الثالث، كانت هناك وظيفة المبدل الملكى الذى كان يستبدل بالعملات الأجنبية ربحا لصالح التاج. وقد تولى هذا – فيما بعد – الصائغون، وهم أصلا عمال الذهب والفضة. ولأغراض عملهم، كان هؤلاء الصائغون يتطلبون خزائن قوية وكان من عادة التجار وغيرهم من الأشخاص الأثرياء أن يودعوا نقودهم وأمتعتهم القيمة لديهم كى يحفظوها. وهنا مرة أخرى، نجد حلقة أخرى تربطنا بأعمال المصارف الحديثة. ومن الشائق أن نسترجع أن الشركات المصرفية الحالية، شركات تشايلد وشركاه، وهوارس وشركاه، قد أسست بوصفهم صائغين.

شهد منتصف القرن السابع عشر البدايات الحقة لنظامنا الحالى. وكان الصائغون يصدرون للمودعين لديهم إيصالات أو أوراقا خاصة بالنقود أو الأشياء المتروكة معهم وكانت تدفع عند الطلب. وعلى حين لم يكن الجمهور العام معنيا، كان ثمة تداول ملحوظ لمثل هذه الأوراق بين الطبقة الأكثر غنى من التجار. وعلى ذلك كانت أول صورة من الأوراق المالية تصدر فى هذا البلد.

وثمة تطور منطقى آخر فى عمل الصائغين هو إدراكهم أن المودعين لديهم لن يتطلبوا جميعا الدفع فى نفس الوقت وعلى ذلك كانوا يستخدمون جزءا من النقود المدفوعة فى تقديم قروض لغيرهم من الأشخاص. وكان إيداع المزيد من

النقود يشجع بحيث يمكن تقديم المزيد من القروض. وعلى نفس النحو، فإن البنك اليوم يستخدم ودائعه فى كسب النقود.

وحتى يتمكن العملاء من إصدار أوامر لدفع المال إلى حامليها، أصدر الصائغون " دفاتر شيكات " - وهى خطوة عظيمة الأهمية فى تطور أعمال المصارف.

****

فى الفترة التى مرت منذ آدم سميث، سعى علم الاقتصاد إلى أن يغدو علماً. وما من علم يستطيع أن يعترف بأسئلة تعتمد إجاباتها على الخصائص الفردية للباحث، وهى أسئلة تعتبر من مسائل الرأى. إن مثل هذه الأسئلة قد تكون بالغة الأهمية بيد أنه لا يمكن السماح لها بدخول المناقشة العلمية إذا لم يكن من الممكن إخضاع الآراء المعبر عنها للبرهان المنطقى.

ومن أجل المعالجة العلمية لأى مسألة يلزم أن نعالج كميات يمكن قياسها أو على الأقل ينبغى أن يكون من الممكن أن نقوم بمقارنات لفئات الضخامة. إننا قد نعتقد أن البشر خليقون أن يغدوا أسعد حالا لو أنهم كرسوا مزيدا من نشاطهم البنائى لبناء صالات لوحات الفن وأقلوا من دور السينما، ولو أنهم طبعوا مزيدا من ترجمات الكلاسيات وأقلوا من الروايات البوليسية. ومن وجهة النظر المعنوية أو الجمالية قد نأسف لطبيعة السلعة التى تصنع إنتاج مجتمع، ولكننا لا نستطيع أن نحتج بأن الناس يغدون أسعد حالا بصالات لوحات الفن التى لا يزورونها قط منهم بدور السينما التى يغشونها أو أن يعيشوا على وجبة متوازنة علميا يجدونها مملة جدا بدلا من أن يعيشوا على قوائم طعام مستحقة اللوم غذائيا ولكنهم يستمتعون بها حقا.

وهكذا ينبغى أن نقر بأن نظرتنا إلى حالة سعادة مجموعة من الناس قد تكون بالغة الاختلاف عن نظرتنا إلى حالاتنا نحن، رغم أن الوقائع موضوع الفحص هى هى ، وأن الرأى المشكل فى حدودها يختلف حسب هوية المراقب.

وعند إصدار أحكام على رخاء مجتمع من المجتمعات، يفترض علم الاقتصاد أن السلع والخدمات التى يستهلكها المجتمع تختار لأن الناس يفضلونها عن أى اختيار آخر، مفتوح أمامهم. ولو أنه كان لديهم مزيد من الأشياء التى يريدونها لغدوا أسعد حالا ولزاد رخاؤهم عما لو قل ما لديهم منها. قد تكون مهمة بعض فروع المعرفة هى أن تشرح لماذا يختار الناس أن يستهلكوا أشياء معينة، مفضلينها عن سواها، ولكنها ليست مشكلة من شأن علم الاقتصاد. إن علم الاقتصاد يتناول هذه الاختيارات على أنها جزء من بياناته.

وعلى هذا فإن مهمة عالم الاقتصاد معنية بنتائج وجود الاختيارات أكثر ما هى معنية بالسبب الذى يجعل الناس يقومون بها. إنه ليس معنيا بالأسباب التى تجعل الخبز الأبيض مفضلا عن الأسمر وإنما بنتائج هذا الاختيار.

إن الاختيارات التى يقوم بها الناس تعكس رغباتهم ولا تتطلب هذه الرغبات عموما وسيلة فريدة للاشباع. إن الرغبة فى الطعام يمكن إشباعها بعدة طرق، وفى الدفء بالانفاق على الملبس وعلى الوقود بل وعلى الطعام. والرغبة فى سماع الموسيقى الجيدة بالانفاق على تذاكر الكونشرتو أو على جراموفون وأسطوانات. إن الناس قد يرغبون فى ارتداء ملابس تشبه بالضبط تلك التى يرتديها كل شخص آخر، وأن يعيشوا فى دور متماثلة كلها، أو هم، على الجانب المقابل، قد يتطلبون التفرد. إنهم قد يرغبون فى شراء السلع من واقع البطاقات الملصقة عليها وأن يدفعوا نقدا ويحملوها معهم. أو قد يرغبون فى أن يقارنوا ويختاروا وأن يكون لهم حساب دائن وتسلم إليهم المشتروات. إنهم قد يميلون إلى أن يحملوا جزءا كبيرا من ثروتهم معهم على شكل أوراق نقدية أو عملة فضية، أو قد يفضلون أن يحملوا القليل من المال ويستخدموا حسابا فى البنوك. وعلى مثل هذه الاختيارات تعتمد طبيعة ما ينتج والطريقة التى ينتج بها. والمشكلة الأساسية لعلم الاقتصاد هى تفسير عملية الاختيار.

والحقيقة الماثلة فى أننا نتحدث عن الاختيار تتضمن أنه لا يمكن إشباع كل

الرغبات. ومن الضرورى أن نختار تلك التى ينبغى إشباعها تاركين غيرها بلا إشباع. وهذا لأن الغايات غير محدودة ، أما وسائل إشباع كل الرغبات فمحدودة . وعلى هذا فمن الواضح أن المشكلة الاقتصادية مشكلة اجتماعية وهى تدرس سلوك الناس فى عملية اكتسابهم لعيشهم. إن البيئة تجعل خبرات استهلاكية معينة ممكنة. وأعضاء المجتمع يختارون من بين خبرات الاستهلاك المفتوحة أمامهم تلك التى يفضلونها وهم إذ يفعلون ذلك يوجهون موارد المجتمع إلى إشباع رغباتهم.

ونستطيع الآن أن نعرف علم الاقتصاد بأنه علم إدارة الوسائل القليلة، ذات الاستخدامات المتناوبة من أجل إشباع حاجات الإنسان.

****

فى الماضى كان ينظر إلى العمل على أنه أكثر عوامل الإنتاج مرونة. وقد كان ريكاردو على وعى بهذا عندما صاغ قانونه المعروف بـ " القانون الحديدى للأجور " القائم على فكرة مؤداها أنه فى أى وقت، فى البلاد، تجنح الأجور إلى أن تكون على مستوى إقامة الأود، وأنه إذا حدث فى أى فترة، بسبب تحسن الاكتشافات، أن طرأ تحسن على الثروة القومية للبلاد، فسيؤدى هذا إلى زيادة فى الأجور، تكون مؤقتة تماما. ومن شأن هذا أن يؤدى إلى معدل وفيات أقل، ومعدل مواليد أكبر، بحيث يتسع عدد السكان العاملين. ومع الزمن ترغم المنافسة الزائدة بين العمال الأجور على العودة إلى مستوى إقامة الأود، أو ما هو أدنى، إلى أن يزيد نقص الأود من معدل الوفيات.

ويبرر مارشال ملامح فريدة مميزة للعمل عن السلع عموما. إن النقطة الأولى هى الحقيقة الماثلة فى أن عوامل الإنتاج البشرية لا تشترى وتباع كما تشترى وتباع الآلات وسائر العوامل المادية للإنتاج. إن العامل يبيع عمله، ولكنه يظل ملكا لنفسه. أما الذين يتحملون تكاليف تنشئته وتربيته فلا يتلقون إلا جزءا بالغ الضآلة من الثمن المدفوع لقاء خدماته فى السنوات التالية.

وثانى هذه الخصائص المميزة لعمل العرض والطلب اللذين ينفرد بهما

العمل كامن فى حقيقة أنه عندما يبيع الفرد خدماته، يتعين عليه أن يقدم نفسه حيث يسلمها. ولا يهم بائع الآجر إذا كان سيستخدم فى بناء قصر أو مجارٍ، ولكن من المهم كثيرا لبائع العمل - الذى يتولى أداء مهمة ذات صعوبة - ما إذا كان المكان الذى سيؤدى فيه العمل مكانا صحيا ومبهجا، أو لم يكن، أو ما إذا كان مساعدوه من النوع الذى يهمه أن يحتفظ به أو لم يكن. وكلما كانت ظروف الوظيفة غير مبهجة، ارتفعت بطبيعة الحال الأجور المطلوبة عنها، كى تجذب إليها الناس.

ومهما يكن من أمر فإنه لما لم يكن بمقدور أحد أن يوصل عمله إلى سوق لا يكون موجودا فيه بشخصه، فإنه يستتبع ذلك أن تكون قابلية العمل للحركة وقابلية العامل للحركة مصطلحين متبادلين. وكثيرا ما يغلب العزوف عن مغادرة البيت وترك قدامى الزملاء الكفة ضد اقتراح البحث عن أجور أفضل فى مكان جديد. وعندما يكون الأعضاء المختلفون للأسرة منهمكين فى حرف مختلفة، وتكون هجرة نافعة لأحد الأعضاء ضارة للأعضاء الآخرين فإن عدم انفصال العامل عن عمله يعوق - إلى حد كبير - تكيف عرض العمل مع الطلب عليه.

ومرة أخرى فإن العمل كثيرا ما يباع فى ظل عيوب خاصة نابعة من مجموعة الوقائع الوثيقة الصلة والماثلة فى أن العمل " فانٍ " ، و أن بائعيه فقراء عادة، وليس لديهم رؤوس أموال مدخرة، وأنهم لا يستطيعون أن يحجبوه عن السوق بسهولة. إن الفناء صفة شائعة فى العمل من كل الدرجات. والوقت الذى يضيع عندما يخرج عامل من وظيفة لا يمكن استعادته.

إن الافتقار إلى رؤوس أموال مدخرة وإلى القدرة على حجب عملهم عن السوق طويلا شائع تقريبا بين كل درجات من يمارسون عملهم بأيديهم أساساً. ولكنه يصدق - بصفة خاصة - على العمال غير المهرة، وذلك جزئيا لأن رواتبهم لا تترك إلا هامشا ضئيلا جدا للادخار، وجزئيا لأنه عندما تتوقف أى مجموعة منهم عن العمل فان ثمة أعداداً كبيرة قادرة على شغل مكانها. وإنه لأعسر عليهم، منه على أرباب الحرف المهرة، أن يكونوا من أنفسهم اتحادات قوية وباقية، وبالتالى

يضعوا أنفسهم على شئ قريب من المساواة مع مستخدميهم.

ولو تحولنا إلى أعلى درجات الصناعة، لوجدنا أن لها – كقاعدة – مزية المساومة على شارى عملها. إن كثيرا من الفئات المهنية أغنى وتملك رؤوس أموال مدخرة أكبر ومزيدا من المعرفة والتصميم وقدرة أكبر على العمل المتماسك بالنظر إلى الشروط التى تبيع بها خدماتها، مما هو الشأن مع العدد الأكبر من عملائها وزبائنها.

ومهما يكن من أمر فمن المحقق أن العمال اليدويين كفئة ليسوا فى مركز قوى عند المساومة، وأن هذا المركز غير القوى – أينما وجد – يحتمل أن تتراكم آثاره، لأنه ما دام هناك تنافس بين المستخدمين أساسا فمن المحتمل أن يطلبوا عن العمل شيئا لا يقل كثيرا عن أعلى ثمن له، بدلا من الاستغناء عنه. ومع ذلك فإن أى شئ يقلل من الأجور، يجنح إلى التقليل من فاعلية عمل العامل وبالتالى يقلل من الثمن الذى يفضل المستخدم أن يدفعه عن أن يستغنى عن ذلك العمل. وعلى هذا فإن آثار المركز غير القوى للعامل عند المساومة تراكمية على نحوين: إنها تقلل من أجوره وهذا – كما رأينا – يقلل من فاعليته كعامل وبذلك يقلل من القيمة الطبيعية لعمله. أضف إلى ذلك أنه يقلل من فاعليته كمساوم وهكذا يزيد من فرصة بيع عمله بأقل من قيمته الطبيعية.

****

عندما نشترى سلعا لاستخدامنا الخاص، نفعل ذلك لأننا نعتقد أنها ستفى بحاجاتنا. إننا قد نرتكب غلطة، ولكننا نتعلم عموما – من طريق الخبرة – أن نشحن بعناية. ولما كنا على ذكر تام مما نميل إليه وما لا نميل، فإن بوسعنا عادة أن نعرف ما إذا كانت السلعة ستملأ [الفراغ المطلوب ملؤه] أولاً. غير أنه عندما يشترى أحد رجال الأعمال أدوات أو معدات، فإنه يفعل ذلك لكى ينتج – على نحو أرخص أو أكثر فاعلية أو بكميات أكبر – السلع التى يأمل، فيما بعد، أن يبيعها بربح. إنه لا يريد الأدوات لأجل ذاتها، مثلما نريد نحن الأفراد الطعام أو السجائر التى نشتريها، وإنما يريدها فقط من أجل [الاتجار بها].

مقالات من كتاب : منتخبات من قراءات تقنية لطلبة الجامعات

الأشعة السينية

كان ألماني يدعى رونتجن يجرى تجاربه على التيار الكهربى، الذى يمر من خلال أنابيب ضخ الهواء منها، عندما وجد أن بعض الألواح الفوتوغرافية على مقعده قد خيم عليها ضباب. والأفضل من ذلك هو أنه وجد أنه إذا وضع يده بين الأنبوبة واللوح، وأحدث تعريضا لمدة طويلة، فإنه كان يحصل على صورة للعظام التى فى الداخل.

ومن الشائع تماما اليوم للطبيب أن يفحص مباشرة الأجزاء غير المتوافرة أمام الأعين والآذان والأنوف والرئتين أو المعدة، دون إحداث أى ضرر للمريض، على حين أن تقنية الأشعة السينية من الناحية الفعلية تجعل من الممكن مراقبة عمليات الهضم وهى تجرى.

إن الأشعة السينية مجرد أشعة ضوئية قصيرة الموجة بحيث لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة. وخصائصها مختلفة – إلى حد كبير – عن خصائص الضوء المرئى وهى تملك طاقة أكبر وبالتالى أكثر نفاذا من الأشعة الضوئية. وإن كثيراً من المواد المعتمة أمام الضوءالعادى لشفافة أمامها.

إن الأشعة السينية تلمع من خلال البدن بسهولة، ولكن ليس بهذه السهولة من خلال العظام بحيث إن هذه الأخيرة تلقى " ظلا" من الأشعة السينية. ليس من الممكن رؤية الأشعة السينية ولكنها تتغير فى الضوء المرئى بفعل كيماويات لامعة معينة . ولو وضع الإنسان يده بين شعاع من الأشعة السينية وشاشة، لرأى ظلا شبحيا لليد على الشاشة ويداخلها الظل الأسود الثقيل للعظام. وتؤثر الأشعة السينية فى الألواح الفوتوغرافية بقوة، بحيث يسهل جدا عمل صورة بالأشعة السينية لأى شئ.

وشعاع الأشعة السينية عظيم القيمة فى الطب بصرف النظر عن قدرته على أن يبين داخل الجسم. ويسبب التعرض الطويل للأشعة السينية مرضا جلديا راجعا

إلى دمار الخلايا . ويمكن استخدام هذه الخاصة فى الجراحة للقضاء على الأنسجة غير المرغوب فيها أو الخطرة داخل البدن دون حاجة إلى قطعها. ولكى نحمى عمال الأشعة السينية من الضرر، تغلف أنبوبة الأشعة السينية بالرصاص تماما، باستثناء ثقب صغير ينبق الشعاع من خلاله.

والآن ثبت أن الأشعة السينية نافعة فى فحص التركيب الداخلى للبشر والنباتات والحيوانات. والمهندس أيضا يعنى عناية بالغة بالتركيب الداخلى للأشياء التى يصنعها. وفى السنوات الأخيرة، استخدم الأشعة السينية -على نحو متزايد- لأغراض الفحص.

وتستطيع أجهزة الأشعة السينية الحديثة أن تخبرنا - بوضوح - ما إذا كانت المسبوكات المعنية صحيحة أو مغلوطة. ومن أخطر العيوب فى المسبوكات ثقوب النفخ التى تحدث للمعدن أحيانا. وقد يكون لمثل هذه العيوب نتائج خطرة خاصة فى حالة الأجزاء المستخدمة فى محركات الطائرات النفاثة.

بل إن الأشعة السينية تستخدم الآن فى فحص داخل الأهرامات ذاتها، بحثا عن غرف ومقابر خبيئة.

الطب الشعبى

يرجع الطب الشعبى إلى أقدم العصور. فقد فتحت لنا الطبيعة أول مستودع له. لقد كان الإنسان البدائى والحيوان يعتمدان على الاستخدام الوقائى لرصيدها من النباتات والأعشاب فى تجنب المرض والمحافظة على الصحة والحيوية. ولما كان الإنسان والحيوان فى حالة تنقل مستمر، فقد كان لمستودع الطبيعة فروع فى كل مكان. فأينما أصابك المرض فى أى مكان من العالم، وسعك أن تجد فى الحقول أدويتها كى تشفيك، وموادها كأنواع العشب الشافية والأدهنة.

تكشف الطب الشعبى فى فيرمونت (الجبال الخضراء) منذ العصور الأولى. وإنه ليكيف قوانين فسيولوجية وكيميائية حيوية بالغة القدم بها يحقق المحافظة على الصحة والحيوية فى الظروف البيئية للعيش فى فيرمونت. غير أنه ليس ثمة حد

جغرافى لهذه القوانين، ومن شأن تطبيقاتها أن تسرى جيدا على عدة بيئات.

وكما هو الشأن مع الطب الشعبى منذ أقدم العصور، فإن الوضع المثالى هو تكييف البدن بمجموعه حتى لا يهاجمه مرض. وبين الحين والحين يجد المرء الناس يعتبرون من المسلمات أن " الطب الشعبى " مصطلح غامض يطلق على مجموعة من الخرافات الطبية كحكايات العجائز. وقد كان من المحتم أن تتسلل إليه بعض الأساطير فى الطريق. فمثلا عندما كنت طفلا، كثيرا ما كانت الأمهات يعلقن حول أعناق أطفالهن خيطا من " دموع أيوب " – وهو ضرب من الأعشاب ذو حبات مستديرة لامعة يقال إنها تشبه الدموع الصبور لتلك الشخصية التى امتحنت امتحانا مرا فى الكتاب المقدس. وذلك " كى تساعدهم على طلوع أسنانهم". وبديهى أننا جميعا قد سمعنا بالقوى السحرية المفترضة – ذات الرائحة الكريهة للكميات الصغيرة من الصمغ الراتنجى – تلك المادة الصمغية ذات الرائحة الشبيهة برائحة الثوم – التى، إذا لبست حول العنق فى أشهر الشتاء الباردة، من شأنها أن تمنع المرض بالتأكيد. وفى فحصنا للطب الشعبى، من الواضح أن أساطير الأطباء السحرة ينبغى أن تنفصل عن الشئ الحقيقى.

لقد اكتشف أسلافنا الرواد أصول طبهم الشعبى فى النباتات الشافية التى تبحث عنها حيوانات تعانى من الاضطرابات الهضمية والحمى والجروح. وبملاحظة الطريقة التى تشفى بها الحيوانات نفسها من المرض، تعلموا كيف يحافظون على صحتهم بطرائق الطبيعة الخاصة.

وقد أصبحت أتعجب من غريزة الحيوانات التى تجعلها تستخدم قوانينها الطبيعية فى شفاء نفسها. إنها تعرف – دون خطأ – أى الأعشاب قادر على شفاء أى الأمراض. إن المخلوقات البرية تبحث أولا عن العزلة والراحة المطلقة ثم تعتمد على أدوية الطبيعة الكاملة – الدواء فى النباتات والهواء النقى. إن الدب الذى ينبش الأرض بحثا عن جذور السرخس، والديك الرومى البرى الذى يرغم أفراخه – أثناء وابل من المطر – على أكل أوراق شجيرة توابل، والحيوان الذى عضه ثعبان

سام إذ يمضغ جذر الثعبان فى ثقة، أمثلة نموذجية لذلك. إن الحيوان المصاب بالحمى يلم سراعا بمكان ظليل متجدد الهواء قرب الماء، وهناك يبقى ساكنا، لا يأكل شيئا، وإنما يشرب كثيرا إلى أن يسترد صحته. ومن ناحية أخرى، فإن الحيوان الذى يعانى من الروماتيزم يجد بقعة ضوء شمس حارة ويرقد فيها إلى أن يتخلص من معاناته.

وفى فرمونت، فإن الناس - إذ يتقبلون خطة الطبيعة الحسنة من أجل الصحة الطيبة والتحرر من المرض كما هو ملاحظ بين الحيوان - يتبعون هذه الخطة ببساطة، ولا يحاولون - باستمرار - أن ينقحوها، تمشيا مع نزوة خاصة بهم، وعلى ذلك فإنهم يحملون إلى حياة الراشدين غرائز وعادات من طفولتهم.

إن الجسم يحتاج إلى مساعدة لمواجهة تعقيدات المدنية الحديثة وضغوطها وتوتراتها. ومن قبيل الرحمة بنا أننا، فى طفولتنا، محميون بغرائزنا إن قليلا أو كثيرا. غير أننا عندما نترك عالم الطفولة، نغدو جميعا شديدى التعرض لاعتبار هذه الغرائز شيئا باليا. ولحسن الحظ، فإن الوقت لا يفوت قط لإعادة تعلمها، إذا شئنا أن نلاحظ الطريقة التى تتبع بها الحيوانات وصغار الأطفال قوانين الطبيعة.

ولو أنك عنيت بالذهاب إلى مدرسة النحل والدواجن والقطط والكلاب والماعز والمنك والعجول وأبقار الحلب والثيران والجياد، وسمحت لها بأن تعلمك طرقها، لاكتسبت استبصاراً بطب فسيولوجى وكيماوى حيوى لا يتعلم من كتب الطب. وهذا الدواء - إذ تحقق منه من خلال ملاحظة نتائجه على الحيوانات - قد انتقل من جيل إلى جيل بالكلمة الشفوية، وهو يمكن أعدادا كبيرة من الناس من مواصلة الاضطلاع بأعباء العمل اليومى، والبقاء بقيد الحياة بعد السنين السبعين التى ذكرها الكتاب المقدس، وذلك بحيوية فيزيقية وعقلية طيبة، وهضم جيد، وإبصار جيد، وسمع جيد، مع تجنب للشيخوخة حتى النهاية.

التلفزيون

القسم الأول

"التلفزيون "كلمة تعنى الرؤية من على مبعدة. بديهى أننا لا نرى المناظر الفعلية، أو نسمع الأصوات الفعلية. فكلا التلفزيون والراديو يستخدمان أنبوبة الإلكترون المدهشة وغير ذلك من الوسائل. هب أن أخاك فى استوديو إذاعى، يستمع إلى برنامج أثناء إذاعته، بينما أنت فى بيتك تستمع إلى نفس البرنامج من جهاز الراديو الخاص بك. أفتراكما تسمعان نفس الأصوات؟

كلا. إنك إنما تستمع إلى إعادة إخراج أو نسخة من الأصوات التى يسمعها أخوك. وفى داخل ناقل المحطة نجد أن الموجات الصوتية الفعلية التى يحدثها البرنامج فى الاستوديو يرتسم نموذجها على موجات كهرطيسية، أو – كما ندعوها عادة – موجات إذاعية. وهذه الموجات الإذاعية تبث (تذاع). وجهاز الراديو الذى لديك يلتقط هذه الموجات الكهرطيسية. وداخل الجهاز تتغير بحيث تسمع أصواتا آتية من مكبر الصوت بداخله. إن الموجات الصوتية التى تقع على أذنيك نسخ أو إعادة إخراج للموجات التى تقع على أذنى أخيك فى الاستوديو.

ويستخدم التلفزيون أنبوبة الإلكترون وغيرها من الوسائل لكى يقدم نسخاً أو إعادة إخراج للنور. وعادة ما يجتمع البث التلفزيونى والبث الإذاعى على إنتاج الإذاعة تلفزيونيا. وعند ذلك نرى البرامج ونسمعها فى آن واحد، كما فى أفلام الصور المتحركة الناطقة. وفى بعض البلدان يقدم التلفزيون مناظر بالألوان. وفى هذه الحالة نستطيع أن نرى مسرحية على خشبة المسرح ونسمعها كما لو كنا فى استوديو التلفزيون، رغم أننا قد نكون بعيدين عنها أميالاً عديدة.

القسم الثانى

إن استخدامات هذا الاختراع الأشبه ببساط الريح السحرى كثيرة ومتنوعة. وربما كان أعظمها هو التسلية. فنحن نرى ونسمع فى آن واحد المغنى، وعرض الأزياء، والاستعراض ومباراة كرة القدم. وقد نشاهد أحدث صور

متحركة ونحن فى بيوتنا، إذ يمكن أيضاً إذاعتها على الشاشة. نستطيع أن نرى قائد الأوركسترا أو فرقته بينما نسمعهم يعزفون. وأكثر الأمور إثارة هو أن نرى أحداثا عظيمة أثناء وقوعها فعلاً بدلا من أن ننتظر إعداد الجرائد السينمائية وتوزيعها.

والأفلام التى ترمى إلى التعليم فضلا عن التسلية يسهل أيضاً بثها تلفزيونياً – كيف تصنعين ثوبا، كيف تصلح مكواة، كيف ترقص أو تلعب التنس. إن التلفزيون يستخدم ويوسع من نطاق السبورة، والصورة المتحركة، والمسرح، والإذاعة. ومازالت صناعة التلفزيون فى طور الطفولة، فالمهندسون والمخترعون والمخرجون والمصممون يتعلمون بينما يعملون، والتحسينات مستمرة.

معنى التمريض

يعرف التمريض على عدة أنحاء.

إن التمريض فن والفن بنية من المعرفة العملية تبين كيف تعمل لكى تنتج نتائج معينة. والفن لا يتضمن أى فهم للسبب الذى تخرج به الأشياء على نحو ما تفعل. لقد دعت فلورنس نايتنجيل التمريض أجمل الفنون الجميلة. ومهما يكن من أمر، فإن الممرضات لا يعملن على رخام بارد وإنما على شخصيات إنسانية حية. والتمريض كفن قد كان يمارس منذ بدء العالم. كانت الأمهات هن أول ممارسات لفن التمريض وقد وجدت دائماً نساء طيبات يعنين بالأطفال والمسنين والمرضى. ومهما يكن من أمر، فإن الفن قلما يمكن أن يبلغ أقصى كمال له إلى أن يبتدع علم مراسل له.

إن التمريض علم. والعلم بنية من المعرفة قائمة على عدد كبير من الوقائع المجموعة بعناية، والمرتبة والمصنفة على نحو يجعلها تقيم قوانين ومبادئ عامة معينة. إن القوانين والمبادئ تشرح علية الأشياء باكتشاف ووصف القوى العاملة لإنتاج الوقائع الملاحظة.

والتمريض مهنة. ومن الملامح المميزة للمهنة إقامة أساليبها الفنية على مبادئ تصطنع بطريقة فنية. ويتضمن التكيف حكما فرديا وخيالا فضلا عن

البراعة. وقد عرفت رابطة الممرضات الأمريكيات التمريض المهنى بأنه مزيج من المزايا العقلية والاتجاهات والمهارات الذهنية القائمة على مبادئ الطب العلمى، والمكتسبة من طريق منهج مرسوم فى مدرسة للتمريض، مرتبطة بمستشفى، تعترف به الدولة لمثل هذه الأغراض ويمارس - مرتبطا بالطب العلاجى والوقائى - بواسطة فرد مرخص له بذلك من قبل الدولة. والتمريض كمهنة حديث العهد إذا قورن بغيره من المهن.

وللتمريض جانب قانونى. إن واجبات التمريض - من الناحية القانونية - تتمثل فى رعاية الراحة البدنية والعقلية للمريض، من طريق وسائل غير علاجية، ومن طريق إجراءات تمريضية تحت إشراف طبيب يحمل ترخيصا.

وهدف التمريض هو مساعدة الفرد على الحصول على الصحة أو الحفاظ عليها. وهذه الوظيفة المزدوجة للتمريض لم يعبر عنها دائما. فحتى وقت قريب، كانت الممرضة تعنى بالتخفيف من المعاناة والعناية بالمريض. ويوجه التأكيد الآن إلى الجوانب الوقائية والتربوية. إن الممرضة لا تغدو الآن مجرد راعية فى غرفة المريض، وإنما معلمة للصحة أيضاً.

ويمارس التمريض كفن حيثما يوجد مرض أو إجراءات وقائية تنفذ أو صحة تعلم. ويمارس التمريض كعلم عندما تفهم الممرضة أسباب المناهج التى تستخدمها. ويمارس التمريض المهنى من يملكون معرفة مهنية صدقت عليها مدرسة للتمريض، ووضع قانونى تمنحه القوانين التشريعية للدولة.

وقد صنف التمريض إلى : تمريض للصحة العامة، وتمريض كواجب خاص، ومؤسسات للتمريض. والآن نجد أن هذه الفئات تتداخل من حيث الوظيفة. إن ممرضة الصحة العامة التى ظلت وظيفتها - أمدا طويلا - هى التدريس فى العيادات والبيوت تخدم الآن فى المستشفى. ونحن نؤكد أن ممرضة المؤسسة والممرضة كواجب خاص ينبغى أن تعلما المريض أيضاً.

والتمريض - كفن - يتطلب قلبا متعاطفا وأيدى راغبة. ولم يعد الزمن

الذى كانت المتطلبات الوحيدة فيه لدخول التمريض هى السمعة الحسنة. ويتطلب التمريض - كعلم - نمطا راجحا وواسعا من التعليم، ومعرفة وافية بالطبيعة الإنسانية. ولا يكاد يوجد علم - بيولوجى أو اجتماعى - لا يسهم بشئ فى حقل الرعاية التمريضية العلاجية والوقائية. وكلما كانت الخلفية العلمية أفضل، كانت الرعاية التى تقدمها الممرضة آمن وأذكى.

وتقدم مدرسة التمريض منهجا يغطى أربعة ميادين: العلوم الفيزيائية والبيولوجية، العلوم الاجتماعية، العلوم الطبية، التمريض والفنون المتصلة به. وتشمل العلوم الفيزيائية والبيولوجية التشريح وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الميكروبات والكيمياء و - فى بعض المدارس - الفيزياء. ويعلم التشريح وعلم وظائف الأعضاء تركيب ووظيفة الجسم، وهما أسس الاجراءات العلاجية. ويحدث علم الميكروبات عن الكائنات العضوية الصغيرة التى تسبب أوضاعا خاصة، والعوامل الفعالة ضد انتشار المرض. والكيمياء أساسية لفهم العمليات الفسيولوجية فى البدن، ولعمل العقاقير. وتقدم الفيزياء عدة قوانين تتضمن حركة البدن والمبادئ المحددة بخصوص عمل العوامل العلاجية.

وتشمل العلوم الاجتماعية مناهج فى علم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ التمريض والتكيفات المهنية. وعلم النفس أمر تحتاجه الممرضة فى تفهم ميولها وانفعالاتها وحالاتها النفسية وكل خصائصها الأخرى وكذلك من حولها. إن فهم السلوك لازم للرعاية التمريضية الذكية. ويقدم علم الاجتماع فهما للعلاقات الاجتماعية فى حياة المجتمع وتذوقا لموارد الصحة المتوافرة. وتبين دراسة تاريخ التمريض منجزات التمريض عبر السنين وما يفعل الآن وما يمكن أن يفعل فى المستقبل وتساعد مناهج التكيفات المهنية الممرضة على أن تتكيف مع التمريض دارسة وخريجة.

إن العلوم الطبية تشمل ما نعرفه عن المرض، وكيف ينبغى أن يعالج. وفى التمريض والفنون المتصلة به، تطبق الممرضة معرفتها العلمية على رعايتها للمريض

والصحيح.

وعندما تربط المرضة معرفتها العلمية بإجراءات منفذة تنفيذا بارعا يغدو عملها فنيا حقيقيا. ويمكن تعلم الوقائع من العلوم بسهولة. أما اكتساب المهارات فيتطلب ممارسة طويلة دقيقة. والمهارات التى ينتظر من الممرضة أن تكون متحكمة فيها هى المهارة فى تناول الناس والتأثير فيهم، والمهارة فى الملاحظة، والبراعة اليدوية التى تحتاج إليها أساليب فنية معينة والبراعة فى تشغيل نماذج من الآلات مستخدمة فى منح الرعاية التمريضية.

وإلى جانب المعرفة العلمية، والبراعة الخبيرة فى طب الفراش، فإن ثمة اتجاهات مرغوب فيها لازمة للتمريض. إن الخبرة الشخصية تكمن مباشرة خلف نمو الموقف. والمواقف ذاتية. فهى تتجلى فى خصائص الفرد. وثمة خصائص معينة أساسية للممرضة.

تقول فلورنس نايتنجيل فى كتابها " ملاحظات عن التمريض".

"ينبغى ألا تكون الممرضة ثرثارة، ولا متحدثة كسولا، ولا يجب قط أن ترد على أسئلة عن مريضها، إلا لأولئك الذين من حقهم أن يطرحوا هذه الأسئلة. ولا حاجة بى إلى أن أقول إنها ينبغى أن تكون صاحية وأمينة، على نحو صارم. ولكن الأكثر من هذا هو أنها ينبغى أن تكون امرأة متدينة ومتفانية. ينبغى أن تحترم رسالتها الخاصة، لأن هبة الحياة الغالية كثيرا ما تودع – حرفيا – بين يديها. وينبغى أن تكون مراقبة رجيحة قريبة سريعة. وينبغى أن تكون امرأة ذات شعور دقيق عاقل".

استخدام (فائدة) المعرفة العلمية

إن تطور الذهن فى حقل العلم قد فاق تطورنا الإنسانى فى حقل الخلق. فنحن قد عضضنا عقليا أكثر مما نستطيع أن نمضغه خلقيا. وقد بنى لنا العلم رصيدا هائلا من المعرفة، بيد أن قدرتنا على الانتفاع به على أحسن وجه – وهذا اسم آخر للأخلاق – غير متطورة ومتخلفة نسبيا. وعلى ذلك فإن مدنيتنا مسألة

يعوزها التوازن، مثقلة من جانب العلم والآلة، وناقصة من جانب الخلق والتحكم فى الذات. ومهمة المستقبل هى تحقيق توازن أفضل بين الأمرين، لا يأخذ وزنة من كفة المعرفة وإنما بإضافة وزنة إلى كفة الخلق. وثمة خمس كلمات للشاعر تنيسون تصف عدم توازن العالم الحديث وصفا حسنا: " تأتى المعرفة ولكن الحكمة تتأخر". وإنه لوضع سيئ التوازن، وبعض ملامحه أحمق على نحو صارخ، بحيث يشعر المرء – أحيانا – بأن العالم قد جن. أى نتيجة غريبة لقرون من التقدم العلمى ! ...وحصيلة غريبة لانتشار المعرفة عالميا!. كيف حدث هذا ؟ قد تعيينا نظرة إلى الماضى على الإجابة.

منذ حوالى ثلاثة قرون ونصف كان يعيش فى إنجلترا رجلان عظيمان بما لا يقارن: هما فرانسيس بيكون ووليم شكسبير: بيكون يحث عقل عصره على فحص العالم الخارجى، بالمنهج التجريبى، نحو العلوم الوضعية التى تمنحنا تحكما فى قوى الطبيعة، وشكسبير مستكشف للعالم الداخلى الذى لا يقل إدهاشا عن العالم الخارجى: عالم الحياة والشخصية الإنسانية، حيث تجد القوى التى تحكم مصائرنا مولدها وموطنها. إن بيكون يومئ إلى المعرفة، وشكسبير إلى الحكمة. كان الرجلان يمثلان اتجاهين كلاهما نشط فى عصره. فأحدهما يمثل الاتجاه إلى الآلية والآخر الاتجاه إلى الإنسانية. ومن بين هذين الرجلين العظيمين، اعتبر شكسبير الأعظم. ولكن اتجاه بيكون كان هو الرابح فى عصره. إن التيارات الرئيسية للحضارة الغربية، لفكرها وطاقتها وطموحها، قد تحولت فى الاتجاه الآلى، وتبعته منذ ذلك الحين بكمية مطردة الازدياد. والنتيجة هى حضارتنا الآلية بثروتها وقوتها ومآثرها الهندسية، وطاقتها الإنتاجية العظيمة، ومدنها الكبرى، وسكانها المزدحمين ومشكلاتها الاجتماعية والدولية، وعادتها الآلية فى التفكير. لقد جاءت المعرفة ولكن الحكمة تلكأت.

ولو كان التيار قد جرى فى اتجاه شكسبير، بدلا من أن يجرى فى اتجاه بيكون، كما كان يمكن أن يحدث فما الذى كان سيحدث إذن؟ ليس بوسعنا إلا أن

نخمن. من المحتمل ألا تبقى أنت وأنا هنا كى نناقش المسألة. إن رجالا آخرين، وعددا أقل من الرجال، قد كانوا خليقين أن يكونوا فى مكانتا، رجال من نوعية مختلفة، يأبهون للفن والجمال أكثر وللمال والسلطة أقل، ذوى أصالة أكبر ومحاكاة أقل، موسيقى أكثر وضوضاء أقل، ريفهم لا يفسده بانى المبانى الرخيصة غير المتينة، والنيورستانيا أقل شيوعا فى مدننا الكبرى، ولكن الترتيبات الصحية ليست على هذا القدر من الجودة، والثمانية أميال فى الساعة تعد سفرا سريعا. ومن المحتمل ألا يكون هناك مذياع ولا سيارات، ولا - لعين السبب - قاذفات قنابل وغازات سامة.

وربما كان هذا كله فى سبيل الصالح. فثمة من يظنون - وآمل أن يكونوا على صواب - أنه مدخلنا إلى شئ أفضل، وإعداد للأدوات التى ستحتاج إليها البشرية من أجل أكثر العصور التى رآها العالم فخامة وخلقا، وقد أثراه كل ما بلغه عصر الآلة، واستخدمه - على نحو خلاق - لغايات إنسانية. إن السباق بين بيكون وشكسبير - أعنى، بطبيعة الحال، بين الاتجاهات التى يمثلانها - لم ينته بعد بحال من الأحوال. لقد بدأ بيكون البداية الأفضل، واتخذ مكان القيادة منذ ذلك الحين. ولكنى إخال أن الجواد الذى يمتطيه شكسبير، وإن يكن متخلفا بكثير، يملك قوة البقاء الأكبر. وأعتقد أنه قد قدر له أن يكون الرابح قبل إنشاء العالم.

البكتريا والمرض

إن تحول الطب والجراحة - الذى حدث أثناء ثلاثة الأرباع الماضية من القرن - قد أحدثته قطع من البحث متعددة ولامعة. ولكن اكتشافا يعلو على البقية هو على وجه التحديد اكتشاف باستير للأصل البكتيرى للمرض. ومن هذا تطورت ثلاثة فروع عظيمة: الطب الوقائى المنهجى، والجراحة المضادة للتعفن والمعقمة، ومعالجة المرض من طريق اللقاحات والأمصال ومضادات السموم إلخ .. لم يكن لوى باستور طبيبا وإنما كان كيميائيا. ولد فى ١٨٢٢ وفى ١٨٥٤ غدا أستاذا للكيمياء فى ليل حيث درس التخمر. وقد كان من المعروف، لزمن طويل، أن

التخمر مصحوب دائما بنمو الخميرة، والتعفن بنمو الباكتريا. وقد غدا باستور على اقتناع بأن التخمر والتعفن تغيرات تحدثها هذه الكائنات الحية. وكان هذا مناقضا للنظرة المألوفة الذاهبة إلى أن التعفن عملية كيميائية مستقلة عن الحياة وأن الباكتريا تتولد عن عملية التعفن. وكانت الفكرة القائلة إن بوسع الحيوانات أن تنشأ تلقائيا عن مادة غير حية فكرة قديمة وملحة. وقد علم أرسطو أن قمل النبات ينشأ عن الندى، وأن اليرقات تنشأ تلقائيا عن اللحم المتعفن. وفى فترة متأخرة كالقرن السابع عشر، نجد الكتاب يؤكدون أن الكائنات العضوية العالية كالفئران ناشئة عن الطين أو عن التيل القذر. وقد غدت مثل هذه الأفكار بالتدريج أقل نيلا للتصديق. وفى ١٦٦٨ أثبت ريدى أن اللحم المتعفن - المحجوب عن الذباب بنسيج من السلك لا ينتج يرقات وأن هذه إنما تنتج عن بيض الذباب. ومهما يكن من أمر، فقد ظل من الأمور المعتقدة أن الباكتريا والنقاعيات قد تنشأ عن المادة غير الحية. وعرض باستور سوائل قابلة للتعفن، كالمرق، للهواء الذى رشحت منه كل مادة معلقة فلم تتعفن المرق. وبمثل هذه التجارب التى أجريت فى ١٨٦١ أثبت - بما أرضى العالم العلمى عموما - أن رأيه صائب، وأن هذه الكائنات العضوية الحية لم تكن تتولد تلقائيا، وأن التعفن لم يكن يحدث إلا من خلال نمو الباكتريا.

إن الفكرة القائلة بأن الأمراض قد تكون راجعة إلى غزو أعداد كبيرة من الكائنات العضوية الدقيقة قد أوحى بها، ولكنها لم تتلق كبير رضاء. وفى ١٨٦٢ إذ كان باستور يفحص مرضا يصيب دودة الحرير التى كانت تدمر صناعة الحرير الفرنسى، بين أن هذا مرتبط بكائنات عضوية ميكروسكوبية. وبعد ذلك بعشر سنوات لوحظ وجود باكتريا حلزونية الشكل فى دم حالة حمى منتكسة. وفى ١٨٧٥ وجد أن الأميبا الطفيلية تسبب نمطا معينا من الدوسنتاريا. ولكن أول معرفة دقيقة بالأصل الباكتيرى لأصل المرض المعدى لحيوان أعلى، إنما ندين بها لروبرت كوخ الذى بيّن فى ١٨٧٦ أن مرض الجمرة القاتل الذى يؤثر فى الإنسان وغيره من الثدييات راجع إلى نمو باسيل فى الفرد المتأثر به. وقد لخص كوخ تاريخ حياة

الباسيل وبيّن كيف يجلب العدوى. كذلك اكتشف منهج تنمية الباسيل فى مصل الدم خارج البدن وأسلوب صبغه بالأصباغ، وبالتالى جعلها مرئية. هكذا وضع أسس علم البكتريا. وما إن اكتشف أسلوب دراسة الباكتريا حتى حدث تقدم سريع واكتشف الأصل البكتيرى لكثير من الأمراض.

غير أنه قبل انقضاء عدة سنوات على المعرفة الدقيقة بسبب المرض بالبكتريا تمت سيطرة عملية عليه. إن معرفتنا بأن المرض الوبائى يمكن أن ينقل من طريق الماء الملوث قد سبقت معرفتنا بأن البكتريا الموجودة فيه هى سبب طابعه القاتل. ونجد أن لورد ليستر أيضاً قد أدت به معرفته بأعمال باستور الباكرة إلى أن يدرك أن عفن الجروح وثيق الصلة بالتعفن ومن ثم ناتج عن البكتريا. وكان هذا الادراك كافيا لأن يمكنه من أن يشتق ويطبق مبادئ الجراحة المعقمة فى تاريخ سابق – بثلاثة عشر عاما – لاكتشاف المكور العقدى والمكور العنقودى اللذين يتسببان فى تعفن الجروح.

الأميبا

الأميبا واحدة من أبسط الحيوانات فهى لا تتكون إلا من خلية واحدة يبلغ عرضها حوالى ١/ ١٠٠ من البوصة. وهى ليست إلا واحدة من عدة آلاف من الحيوانات البسيطة الوحيدة الخلية التى نجمعها معا تحت شعبة (أو المملكة الفرعية) البروتوزوا، ولكن اسمها قد غدا كلمة متداولة فى البيوت تقريبا. وفى القرن التاسع عشر بعد أن أدهش داروِن العالم بعمله المسمى (أصل الأنواع)، تقبل علماء الحياة الأميبا على أنها تمثل ما يحتمل أن كان يلوح عليه أول حيوان، وهو الذى انحدرت عنه كل الحيوانات الأخرى. واليوم مع تقدم معرفتنا نعرف أن هناك كائنات عضوية أبسط بكثير كالبكتريا والفيروسات.

والأميبا مهمة لأنها تمثل النموذج الذى بنيت عليه كل الخلايا المختلفة المكونة لأجسام كل الأنواع المليون المعروفة لنا من الحيوانات. وفهم تركيب وسلوك الأميبا يساعدنا إلى حد كبير على فهم تركيب كل الحيوانات. ولكى نأخذ

مثلا واحدا فإن كريات دمنا البيضاء، وهي أساسية لنا في المحافظة على صحة الجسم، تشبه الأميبا لدرجة أننا لو وجدناها تتجول خارج أجسامنا لاعتقدنا أنها تنتمي إلى نوع من الأميبا.

وتعيش الأميبا في الماء المتجدد وتزحف في طين البرك والجداول. وجسمها الصغير غير منتظم في خطوطه الخارجية، يكاد يكون شفافا رغم أنها بالعين المجردة ترى كنقطة بيضاء صغيرة. وتحت المجهر يبدو جسمها محتويا على نواة مركزية كروية أكثر إظلاما بعض الشيء. هذا هو مركز التحكم وهو من بقية الخلية بمثابة الذهن من أجسامنا. والبروتوبلازم التي تعرف باسم السيتوبلازم وتحيط بالنواة مملوءة بحياة مكيروسكوبية بحيث تبدو – على نطاق ضيق – أشبه بقطعة صمغ بعد تحريكها في زجاجة بعصا، وتمتلئ بفقاقيع هوائية صغيرة. وهنا وهناك نجد فقاعات واضحة أكبر حجما، في مثل حجم النواة المركزية التي تعرف باسم الفقاعات القابضة وهي الوسيلة التي يجرى بها التنفس والاخراج.

وليس للأميبا ساقان وإنما تتحرك حولها بدفع جزء من جسمها إلى الخارج كالإصبع. وإذ ينمو هذا الجزء الذي على شكل إصبع إلى الخارج، ترى حبيبات بقية الجسم وهي تجرى نحوه وفيه، بحيث إنه حين يستطيل الإصبع ويستطيل، يغدو باقي الجسم – في مقابل ذلك – أصغر فأصغر. وسرعان ما يتحرك إصبع آخر في مجرى غير منتظم بعض الشيء، ويتبع أصابعه الخاصة، إن جاز لنا أن نقول ذلك. وتوصف الأصابع بأنها أقدام كاذبة أو أقدام زائفة. وهي ليست باقية وإنما تظهر حين يحتاج إليها، وتندمج في بقية الجسم حين تنتهي مهمتها.

وليس للأميبا أعضاء للحس، ولكن جسمها بأكمله حساس للضوء والحرارة، والسم، وهي تتحرك بعيدا عن هذا كله. وليس لها معدة أو أمعاء، وإنما تجرى ببساطة حول طعامها وتأخذه في جسمها. وتتخلص من البقايا غير المهضومة بعملية بسيطة هي أن تتركها وراءها إذ تتحرك بعيدا عنها.

ويتكاثر الحيوان بالبساطة التي يتكاثر بها كل شيء آخر. فإن كلاً من

السيتوبلازم والنواة ينقسمان إلى اثنين، وينجبان أميبتين متشابهتين تماما بينما لم يكن هناك من قبل سوى أميبا واحدة. وقد يستمر هذا الانقسام أو التكاثر اللاتزاوجى عدة مرات، وهو الطريقة الوحيدة للتكاثر.

نظم البناء الحديثة

إن التجربة والاختراع والدرجة والمدى الكبيرين للصناعة الحديثة، والمطالب التى تفرضها الحياة الحديثة، قد غيرت تماما طرق البناء التى ظلت سائدة لمدة قرون.

إن النظم الثورية الجديدة للبناء تجعل من الممكن للمهندس المعمارى أن يصمم مبانيه بحرية واقتصاد، وعلى امتدادات واسعة ودعائم نحيلة. وهكذا فإن المعنى التقليدى للبعد والنسبة والدرجة قد انتهى. ذلك أنه ليس التنظيم الداخلى هو وحده الذى تأثر، وإنما الشكل الخارجى أيضاً. وهذا الشكل نتيجة للخطة والبناء والمادة.

إن من العبث أن نفرض على المواد الجديدة الخفيفة الصور الكلاسيكية الثقيلة. ومن العبث، بالمثل، أن يغلف بناء من الصلب بالحجر كى يبدو كبناء [مختلف].

ومن التصميمات المعاصرة يستمد المرء انطباعا بأن هناك تقديرا قليلا للحقيقة الماثلة فى أنه – فى بناء ذى إطار – تقوم الأعمدة بكل عمل التدعيم الفعلى. ولا يعدو الحائط أن يكون حشوا مستخدما كوقاء إزاء العناصر – الحرارة والبرد والمطر والرياح – ولإدخال الضوء أو استبعاده. ولما كانت الجدران لا تدعم الأحمال، فإنها لا تحتاج إلى قوة أكثر مما يتطلبه تدعيم وزنها ومقاومة الصدمات العارضة وضغط الريح. ومع ذلك، فقد صمم الحائط بحيث يبدو قادرا على تدعيم البناء بأكمله.

إن المعمار الحديث يجنح إلى توفير الوقت والجهد فضلا عن الفراغ، وإلى إدخال مزيد من النور والهواء. وإن لدينا أبوابا تتأرجح بسهولة، ونوافذ على طول

كل جوانب الغرفة ويحذاء كل طول الواجهة لأن الدعامة مركزة على نقاط الحمل. ووظيفتها هي تقديم وقاء من العناصر والسماح بدخول الهواء والنور أو استبعادهما.

لم نعد مضطرين إلى الاختباء فى طرز أبنية العصور الوسطى الثقيلة، وإلى الاحتشاد فى بيوت متلاصقة، وراء نوافذ صغيرة، بين جدران صفيقة وفى شوارع ضيقة. وعلى المهندس المعمارى أن يحرر ذاته من النمط الكلاسيكى الثقيل، بلا حراك، للأبنية الحجرية. وعليه عند ذلك أن يتذوق جمال البناء الحديث. وإذا أراد بناء أن يكون معمارا، فينبغى أن يتسم بالصفة التى بدونها لا يمكن له – مهما يكن فعالا – أن يسمى أكثر من تركيب. وهذا الطابع ليس زينة ولا أسلوبا، وإنما هو بالأحرى شكل ومدى ونسبة وجمال وعلاقة بين الأجزاء المتعددة والكل.

لماذا يحمض اللبن

إن التغير الذى يطرأ على اللبن عندما يحمض يرجع كلية إلى نمو الميكروبات فيه. أما إذا غُلى اللبن، ثم وضع فى قارورة، فإنه لن يحمض فى أى طقس، أو مهما طال عليه الوقت، لأن الغلى يقتل كل الميكروبات التى فى اللبن، بما فى ذلك تلك التى تجعله حامضا. إن الدفء والكهربائية فى الهواء، وهو ما يتعرض له اللبن، يساعدان على نمو الميكروبات فى اللبن. إن الميكروبات نباتات. ونحن نعرف أن الدفء والكهرباء فى الهواء يساعدان على نمو النباتات.

بديهى أن المادة الموجودة فى اللبن الحامض، والتى تمنحه مذاقه الحامض، حمضية تدعى الحامض اللاكتى أو اللبنى. وهى من صنع ميكروبات من السكر الذى فى اللبن، لها اسم يراسلها هو اللاكتوز (أو سكر اللبن). والحامض اللبنى مفيد لنا. وإذا كان جيدا، فإن اللبن النظيف يصاب بالحموضة. وهذا لا يقلل من قيمته. وبالنسبة لبعض الناس فإنه خير من اللبن كما نشربه عادة. وجبن الأكواخ (الجبن القريش) يصنع من اللبن الحامض.

****

علاقات السيادة(*)

فى كثير من جماعات الطيور (مثل التدرج الفضى والديوك الرومية والأفراخ) يسود الذكور - على نحو موحد- الإناث، وإن تكن الإناث هى السائدة فى أنواع قليلة (كأنواع معينة من الخطاف). وفى بعض الأنواع لا يمكن التنبؤ على أساس من الجنس. وفى بعض أنواع أخرى تتحول علاقة السيادة من جنس إلى آخر فى مراحل مختلفة من دورة الحياة. وقد ذهب البعض إلى أن حجم الجنسين قد يكون هو العنصر المقرر للسيادة.

ومرة أخرى نجد أن ميل الذكر إلى السيادة - وإن لم يكن ذلك دائما وليس فى كل الأنواع - أقرب إلى العلاقة بين الجنس والمركز عبر المجتمعات البشرية. فالمحتمل أن يكون الذكر أكبر مركزا، وإن لم يكن هذا حقا على الدوام (شلدرب - إب ١٩٣٥).

وليست رتب السيادة مقصورة على الطيور، وإنما تنطبق على كل أصناف الفقاريات (هب وتومسون ١٩٥٤، هيدجر ١٩٥٥). وأحيانا (فى حالة الماعز مثلا) لا يكتشف المرء رتبة ثابتة لكل عضوين فى الجماعة الحيوانية. وبالنسبة للماعز توجد مجموعات ثابتة نسبيا لدى قمة الرتبة وأدناها. ولكن ثمة مجموعة وسطى كبيرة حيث تتحول الأوضاع النسبية قدرا عظيما (بالوفلت فى كتاب : شافنر ١٩٥٥). ويمكن تطبيق فكرة رتبة السيادة على العلاقات بين الأنواع (حيث تدعى رتبة بيولوجية) فضلا عن العلاقات بين أفراد النوع ذاته (هيدجر ١٩٥٥). وأينما كان للأنواع حدود جغرافية متداخلة، وكانت متشابهة بما يكفى لأن تتنافس، كان من المحتمل أن تسود رتبة سيادة وخضوع بحيث يفسح أحد الأنواع السبيل دون عراك.

ويقول هيدجر (١٩٥٥) إنه إذا نشأت مشكلة حول الطعام أو المكان بحيث ساد الدب المنقط باللون الرمادى، مثلا ، الدب الأسود والفهد، فإن هذين

(*) العنوان من وضعى.

الأخيرين يسودان الفهد الصياد.

ويقول هيدجر فى كتاب له عن سلوك الحيوانات فى حدائق الحيوان والسيرك (١٩٥٥) إن مدرب الحيوانات الضارية كالأسود والنمور لابد أن يوطد مكانته بوصفه الحيوان الرئيسى ورأس هرمية السيادة. ففى البداية يوضع طقم فرس على عربة ويمسكه صبية القفص.

إن المدرب الناجح يرهب من طريق الهجوم على الحيوان فى نوبة جنونية، ويفرقع بسوطه، ويلوح بهراوة، وينطلق هادرا ويعوى. وما إن تتوطد علاقة السيادة مع كل حيوان، حتى تغدو مسألة جعل الحيوانات تلعب دورها مسألة روتينية طوال حياتها.

وعرضا فإن سلوك الأسود مختلف جدا عن سلوك النمور. ففى الغاب تعيش الأسود وتصطاد فى جماعات على حين أن النمور وحيدة إلا عند الجماع. وكلا النوعين شديد النفور من صاحبه. وعندما يجتمعان، فى مشهد بالسيرك، يحتمل أن تنشب بينهما معارك قاتلة. ومن المحتمل أن تخسر النمور هذه المعارك. وحين تتطور المشاجرة، تهجم الأسود فى جماعة لكى تعين رفيقها، وتتقدم من قتل العدو الأصلى إلى الاجهاز على بقية النمور واحدا واحدا. لكن على حين يقاتل النمر موضوع الحديث كل الأسود، تنتظر بقية النمور دورها وهى تحدق، دون اهتمام، فى الهواء.

عرفنا بعض الحقائق عن السيادة لدى الحيوانات. ويبقى أن نتساءل عن وظيفة هذا الشكل الأولى من التنظيم الاجتماعى.

إن السيادة بين السكان من الحيوانات تجلب نوعين من الامتيازات:

١- يسود الحيوان السيد الحيوان التابع فى الغذاء. وقد وضعنا علامات على كل حيوان لكى نتعرف عليه ولاحظنا سلوكه فى مكان للأكل الجماعى. إن التابع يتنحى جانبا لسادته. وفى بعض الأنواع يتخلى التابع للسيد عن الطعام الذى يمسكه فعلا.

٢- يسود الحيوان السيد التابع فى الجماع. وفى بعض الأنواع كالطيهوج الحكيم

يكاد الذكر الأعلى أن يقوم بكل عمليات الجماع (سكوت ١٩٥٨) . كذلك تتصل السيادة بالصفة الإقليمية. وربما كان لنا أن نذكر كامتياز ثالث السيطرة على منطقة. ومهما يكن من أمر فإن امتلاك منطقة بمثابة رخصة، فى المحل الأول، للغذاء والجماع. ومن ثم فإن هذا الامتياز الثالث ليس من الواضح أنه إضافة إلى الامتيازين الآخرين. وزوكرمان (١٩٣٢)، فى كتابه عن القرود والنسانيس، يقدم تقريرا يلخص متضمنات السيادة بالنسبة لجميع الحيوانات. فبالنسبة لكل فرد، " تحدد درجة سيادته المدى الذى ستشبع به شهواته الجسمية".

وإذا أراد أى حيوان أن يترك أى نسل فلابد له من أن يتغذى ويجامع بحيث يبدو أن الأعضاء السيدة فى أى مجموعة حيوانية تملك فرصة أفضل للنسل. وعلى هذا تبدو السيادة أشبه بآلية اختيار طبيعى على المستوى الفردى.

ومهما يكن من شأن الخصائص الشخصية التى تجعل نوعا من الحيوان يسود، فإن هذه الخصائص خليقة أن تزداد فى السلالة الوراثية للسكان. وهذا يجعل الأمر يلوح كما لو كان النوع قمينا بأن يتطور نحو حجم أو قوة أو ضراوة أعظم ما دامت هذه هى الخصائص التى يحتمل أن تؤدى إلى السيادة . قد يكون الأمر كذلك، أو قد يكون كذلك فى بعض الأحيان. ولكنه بعيد عن أن يكون محققا.

والصعوبة الأساسية فى النظرية القائلة بأن السيادة آلية انتخاب طبيعى إنما تلخصها الجمل التالية من وين إدواردز (١٩٦٢): "الحق أنه قد جرت محاولات على أيدى عدد من المجربين محاولين أن يبينوا ما إذا كان الأفراد أصحاب السيادة عند الدواجن والحمام والطيور الطيبة (ببغاوات استرالية) وعصافير الكناريا أكبر أو أثقل أو تختلف فى أى من أعضائها الداخلية، أو تنم على قدرة أكبر على معرفة المتاهات مما هو الشأن لدى أفراد جماعتهم العادية. وعلى قدر ما يخص الأمر الراشدين منهم، لم تنم هذه المحاولات على شئ من ذلك " (ص ١٤٠).

والصراع العادى على السيادة بين ذكرين لا يحدده قتال جدى تكون أدواته

الحاسمة هي القوة والوحشية والأسلحة. وإنما المنتصر هو عادة الحيوان الذي يتخذ مظهرا أكثر إخافة. إن الذكور تتبختر أو تزمجر أو تبرز أسنانها أو تهز قرونها أو تلوح بكلاباتها. إنها تعرض "ألوان الحرب" – الريش والعرف وأطواق ريش العنق واللبدة وما شابه ذلك. وقد تتصارع الثعابين ولكنها قلما تستخدم أنيابها السامة. وقد تتبارز الحيوانات ذات القرون متدافعة ولكن قلما يدمى أحدها الآخر. بديهي أنه تحدث أحيانا معارك حقيقية ولكن النباح، لا العضة، هو الذي يقرر نتيجة الصراع على السيادة عادة.

المخ

ينحصر مخ الإنسان في تجويف، عند قمة الرأس، يملأ فراغا أصغر من حجم قبعته. ومع حوالي عشرة آلاف مليون خلية متصلة يستطيع المخ أن يتلقى ويفرز ويحلل ويخزن كمية كبيرة من المواد للرجوع إليها في المستقبل. والمخ هو مصدر التفكير والعقل والخيال، والتعلم المعقد وحل المشكلات وغير ذلك من المناشط "العالية المستوى". وهو بوصفه مركزا للتنسيق والتحكم ينال إعجاب أكثر المهندسين تقدما. إن الآلات الحسابية الحديثة تستطيع أن تعمل على نحو أسرع من المخ الإنساني، وتقوم ببضعة آلاف من الحسابات في الهنيهة التي تستغرقها رفة عين، ولكنها تفتقر إلى تعدد جوانب المخ الإنساني. ومن ناحية أخرى، فإن الآلات الحاسبة يمكن الآن وضع نظام لها ينم على نسبة مئوية عالية على نحو متزايد من ذلك التعدد. ومن المنطقي أن نفترض أن الآلة الحاسبة ستقوم في نهاية المطاف بالمدى الكامل لأعمال الإنسان.

وإنه لسوء فهم شائع أن يظن أن الفرق بين الأشخاص الأذكياء الموهوبين والأشخاص الأقل ذكاء إنما يرجع إلى اختلاف في حجم المخ أو عدد الخلايا. فقد دحض البحث الدقيق هذه النظرية. وقد كان أحد الأمخاخ الكبيرة ينتمي إلى شخص به نقص عقلي. ويلوح أن الاختلاف بين صفات وكميات المقدرة الذهنية متصل بالطريقة التي ترتبط بها بعض الخلايا ببعض، والطريقة التي تعمل بها. وهذا

الموضوع واحد من حدود المعرفة التى يستكشفها العلماء.

وللمخ أيضا ارتباط معقد بأجهزة التخدير الوجدانى الداخلى، من طريق الثالاموس والهايبوثالاموس، اللذين يعجلان بالاستجابات الطائرة للقتال أو الهرب.

وموجز القول إن المخ يمكن النظر إليه على أنه نظام معقد للتحكم والتحذير يعتمد تكوينه، فى المحل الأول، على الاحساس.

أسئلة

١- أى نوعين من المخ مذكوران فى هذه القطعة؟ وما الفرق بينهما؟

٢- كيف نستطيع أن نفسر الاختلاف بين الأشخاص الأذكياء الموهوبين والأشخاص الأقل ذكاء؟

٣- ما المقصود بالمناشط "العالية المستوى"؟ اذكر بعضها. وأى أنماط المناشط "منخفضة المستوى"؟

٤- ما المقصود بالمناشط " العالية المستوى"؟ اذكر بعضها. وأى أنماط المناشط "منخفضة المستوى"؟

٥- ما المقصود بـ "أجهزة التحذير الوجدانى الداخلية"؟

٦- احذف السوابق واللواحق فى الكلمات الآتية لتكون كلمات جديدة: يدحض، أخبار، متصل ، بحث، حريص، يزيد.

مختارات من كتاب : "منتخبات من إنجليزية يومنا هذا"

طفل فى حديقة الحيوان

هبط الطقس معتدلا على أغلب الأمة. كان ملبدا بالغيوم – خاصة فى الشرق – ولكن مكتب الطقس كان قد وعد بأنه سيفصح . وإذ جلس أغلب الأمريكيين للإفطار، لاح اليوم – على سبيل التغيير – يوما يخرج فيه المرء من البيت. أن يقود المرء سيارته فى الريف – ربما – وينظر إلى الأزهار، أو يقوم برحلة، أو يأخذ الأولاد إلى حديقة الحيوان.

حسنا إنها حديقة الحيوان الآن.

تأسيس علم الميكانيكا

إن أول قسم من الفيزياء يحدث تقدما ملحوظا فى العصر الجديد للعلم التجريبى هو الديناميكا التى تتطلب نمطا بسيطا نسبيا من التجربة وقد أعدتها للتفسير مناهج رياضية معروفة. إن جاليليو هو مؤسس علم الديناميكا. ومنذ تاريخ أول تعيين له بوظيفة جامعية فى ١٥٨٩ حتى اكتشافه التلسكوب الفلكى فى ١٦١٠ وهو مشغول أساسا بدراسة الميكانيكا. ومن ١٦١٠ إلى ١٦٣٢ كانت دراساته فلكية أساسا، غير أنه – فى آخر عشر سنوات من حياته – بعد أن حكمت عليه محكمة التفتيش، عاد إلى الميكانيكا مرة أخرى. إن عمله على الأجسام الساقطة والمقذوفات والآلات والبندول يمثل سبحة من سبحات العبقرية أعلى من اكتشافاته الفلكية، لأن هذه الأخيرة اعتمدت – إلى حد كبير – على ابتكار التلسكوب بمحض المصادفة.

وعندما كان جاليليو أستاذا فى بيزا، كان يعلم فى كل الجامعات أن أرسطو قال إن السرعة التى يسقط بها الجسم إلى الأرض متمشية مع وزنه – مثلا أن الطلقة التى تزن ١٠ أرطال تسقط أسرع عشر مرات من طلقة وزنها رطل واحد. وليس هذا هو ما قاله أرسطو على وجه الدقة، وإن كان من المحتمل أنه يمثل عقيدته. وثمة قصة منمقة مشهورة يرويها كاتب لسيرة جاليليو ولكن البرهان عليها بالغ الضعف. يقال إن جاليليو تسلق قمة برج بيزا المائل وإنه ألقى – أمام جمع كبير – وزنة ثقيلة وأخرى خفيفة فى آن واحد. فبلغتا الأرض معا. وتقول القصة إن الفيلسوف الذى شهد ذلك ظل غير مقتنع إلى حد كبير، لأن صفحات أرسطو أكثر إقناعا مما رأى بعينيه. وليس فى هذه القصة ما يجاوز الاحتمال سوى الحقيقة الماثلة فى أنها ظلت لا يذكرها أحد حتى انقضاء نصف قرن على الوقت الذى يقال إنها وقعت فيه. ومن المحقق أن ستيفينوس من بيرجس قد قام بمثل هذه التجربة قبل عام ١٥٦٨ وقد اختلف كثير من المؤلفين حول رأى أرسطو . وليكن هذا ما يكون، فإن مثل هذا الاثبات اللافت للنظر كان خليقا أن يكون مسألة صغيرة، إذا قورن

باكتشاف القوانين التى تحكم معدل الأجسام الساقطة. فبوضع كرة متدحرجة من سطح مائل، وتوقيتها بساعة مائية، وجد جاليليو أن المسافة المقطوعة تتراوح حسب مربع وقت السقوط. وقد بين أن طريق المقذوف قطع مكافئ وحل كثيرا من مشكلات الديناميكا الأخرى . ومن الأمور البالغة الأهمية لتقدم الفيزياء تحليل جاليليو للسرعة إلى عواملها فى المكان والزمان. إن الكتاب القدامى قد خلطوا كثيرا بين ما ندعوه الآن السرعة والزخم والطاقة الحركية. وقد كان جاليليو هو أول من أضفى معانى دقيقة على بعض هذه الاصطلاحات، وهو عمل أتمه نيوتون.

وثمة قصة أخرى منمقة – وإن تكن مشكوكا فيها – عن اكتشافه خصائص البندول. فيقال إنه فى سن الثامنة عشرة، وهو يصلى فى كاتدرائية بيزا، شاهد مصباحا يتأرجح. وقد حسب وقت هزاته بنقرات نبضه واكتشف أن وقت الهزة الواحدة يظل هو هو ، فيما يظهر، سواء تأرجح المصباح عبر قوس واسع أو ضيق. وفحص الأمر بطريقة منهجية فأكد هذه النتيجة. وبعد ذلك بعدة سنوات، فى شيخوخته ، صمم ساعة ذات بندول: ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاختراع لم يبلغ حد الكمال، وصنع هوجنز أول ساعة ذات بندول، على نحو مستقل، فى ١٦٥٦ .

واصل هوجنز عمل جاليليو، وقام بدراسة للبندولات وللقصور الذاتى، ولكن الفضل الأكبر فى إقامة علم الميكانيكا يرجع إلى السير إسحق نيوتن (١٦٤٢ - ١٧٧٢) الذى يعرف فى كتابه " الفلسفة الطبيعية وأصول الرياضة " مفهومات القوة والزخم والسرعة ... إلخ الضرورية لا لهذا العلم فحسب، وإنما لكل علم آخر. وضع نيوتن قوانين حركة الأجسام بدقة كبرى. وفيما بعد، واصل الرياضيون استخدام مبادئه بتفصيل كبير. وتاريخ الميكانيكا التالى لذلك ينتمى إلى الحساب أكثر من انتمائه إلى العلم ولا نجد له مكانا هنا. ومهما يكن من أمر، فلا ينبغى أن ننسى أن جزءا كبيرا من إنجاز الفلك والهندسة يعتمد على المعالجة الحسابية لمفهومات نيوتن الأساسية.

التخطيط المعماري

يبدأ المهندس المعماري عادة في العمل عندما يكون موقع البناء ونمطه وتكاليفه قد تقررت.

ويتضمن الموقع السلوك المتنوع للبيئة الطبيعية التي لابد أن تكون متكيفة مع الحاجات الفيزيقية (الطبيعية) للكائنات البشرية. والنموذج هو الشكل المعمم الذي أقامه المجتمع والذي لابد أن يكون متكيفا مع الاستخدام الخاص الذي يتطلب البناء لأجله. وتتضمن التكاليف اقتصاديات الأرض والعمل والمواد التي ينبغي أن تتكيف لتلائم مبلغا معينا من المال.

والبيئة الطبيعية هي - في آن واحد - عقبة وعون؛ والمهندس المعماري يسعى إلى استقدام عونها وصد هجماتها. ولكي يجعل المباني صالحة للسكنى ومريحة، لابد له من أن يتحكم في آثار الحرارة والبرودة والنور والهواء والرطوبة والجفاف، وأن يتنبأ بالامكانات الهدامة كالنار والزلازل والفيضانات.

إن ترتيب محاور المباني وأجزائها وسيلة للتحكم في آثار الشمس والرياح وسقوط المطر.

والنوافذ هي الوسائل الرئيسية للتحكم في الضوء الطبيعي: وكميته وتوزيعه وشدته واتجاهه مشروطة بعددها وحجمها وشكلها ووضعها.

إن الجدران تتحكم في كمية الحرارة التي لا توجد في الخارج أو يحتفظ بها في الداخل من طريق كثافتها والمواد البنائية، الانشائية والعازلة المستخدمة في صناعتها. والجدران - عندما تغطى وتحمى على الوجه الأمثل - هي الوسيلة الدفاعية الرئيسية ضد الرياح والرطوبة.

وللون وظيفة تخطيطية عملية فضلا عن خاصة تعبيرية بسبب مدى انعكاسه وتمثله للأشعة الشمسية. ولما كانت الألوان الفاتحة تعكس الحرارة، والألوان الداكنة تتشربها، فإن اختيار المواد والأصباغ وسيلة فعالة للتحكم البيئي.

إن اختيار المواد مشروط بقدرتها على أن تصمد للبيئة، فضلا عن خصائص

تجعلها مفيدة للبشر. واليوم نجد أن الحرارة وتكييف الهواء والإضاءة والوسائل السمعية قد غدت أجزاء رئيسية من برنامج العمارة. وهذه الدفاعات ووسائل الراحة فى التصنيع تتحكم فى البيئة على نحو فعال إلى الحد الذى يجعل المهندس المعمارى المعاصر حرا فى أن يستخدم أو يستغنى عن أغلب المداخل التقليدية إلى الموقع وتخطيط داخل المبنى.

****

إن صناعات كثيرة تقع قرب المساقط المائية، بحيث إن القوة الهائلة لمجارى المياه الساقطة يمكن أن تستخدم لإدارة توربينات المولدات. والمساقط المائية التى صنعها الإنسان، أيضاً، تستخدم لنفس الهدف. إن سدودا كبيرة تبنى لتتحكم فى فيضان المياه وتقدم الماء لتروى مناطق واسعة من أراضى المزارع. وتستخدم قوة الماء الساقط فى إدارة التوربينات. وفى الأماكن التى لا يوجد فيها قوة للماء، يستخدم البخار تحت الضغط فى إنتاج طاقة كهربية. إن العلماء يحاولون دائما أن يطوروا مصادر جديدة للطاقة. وعلى حين أنها مازالت فى المرحلة التجريبية، فإن الإنسان، يوماً ما ، قد يستخدم حرارة الشمس فى إنتاج الكهرباء. وفى أجزاء كثيرة من العالم هناك، بالفعل، مصانع قيد البناء، أو تعمل لتنتج الكهرباء مباشرة من طريق الطاقة الذرية .

إن " فاراديات" اليوم يعملون عملا شاقا للعثور على طرق أحسن وأرخص لإمدادنا بالطاقة.

١- ما طرق توليد الكهرباء المذكورة فى الفقرة الأولى؟

٢- لماذا يحاول العلماء أن يطوروا مصادر جديدة للطاقة ؟ هات مثلين من الفقرة الثانية.

٣- لم كثيرا ما تقع المصانع قرب المساقط المائية؟

٤- ما الذى يعنيه الكاتب بفاراديات اليوم؟

مترو الأنفاق والنقل السريع

مع نمو المدينة الحديثة، والتركيز الهائل للسكان، غدا نقل الجماهير مشكلة كبرى . فعلى حين أن ثمة صورا عديدة لنقل الجماهير، لم يكن بينها ما هو أهم فى المدن الكبيرة من مترو الأنفاق أو خطوط النقل السريع تحت سطح الأرض.

كانت لندن أول مدينة كبيرة تعترف بمزايا مترو الأنفاق، وكان خط قطارها الأول تحت الأرض يمثل بداية عصر مترو الأنفاق. وباريس وبرلين وموسكو مدن أوربية أخرى كبيرة ذات نظم لمترو الأنفاق واسعة معروفة، كثير منها مبنى على شكل أنفاق أو أبنية منحوتة ومغطاة تحت سطح الأرض. ولباريس نظام واسع من السكك الحديدية تحت الأرض يعرف باسم المتروبوليتان. وأنفاق متروبوليتان باريس، تحت ذراعى نهر السين، قد شقت من طريق حجرات صامدة للماء ذات هواء مضغوط، غاصت تحت قاع النهر. وكانت مبنية من ألواح من رقائق الصلب والبناء، مع حواجز مؤقتة من الصلب، عند الأطراف، مليئة بالأسمنت، ومقيمة حائطا متقاطعا مع قمة مستوية مع القمة الخارجية للنفق وحوالى قدمين تحت قاع نهر السين.

ويقال إن نيويورك تملك أكبر شبكة لمترو الأنفاق فى أى مدينة من مدن العالم. وبوسطن وفيلادلفيا وشيكاغو من بين المدن الكبيرة ذات نظم مترو الأنفاق.

المكان

القسم الأول

يقر الفلكيون صراحة بأنهم لا يعرفون إلى أى مدى يمتد المكان. إنه لمن الشائق أن نرجم بالظن عما قد يكون الكون، ككل، عليه ولكن علينا أن نتذكر أننا نعيش فى ركن بالغ الضيق والعزلة من الكون العظيم. إن قسما كبيرا من نظرتنا يغمضه التراب الكونى من نوع أو آخر. ونظرياتنا – على أحسن تقدير – ليست أكثر من تخمينات. ومن المحتمل أن يكون بعضها شديد الاغراق فى الخيال.

إن من أكثر تصورات عالم الطبيعة العظيم ألبرت إينشتاين تشويقا قوله بأن

المكان منحن. وهذا أمر يشق على العقل الإنسانى، خاصة العقل غير المثقف وغير الرياضى، أن يستوعبه. والفكرة جزء من نظرية اينشتاين الشهيرة فى النسبية. ولا سبيل إلى فهمها حقيقة دون تدريب رياضى عميق. ولكن ربما تسنى لنا – عرضا – أن نظفر بلمحة خاطفة عما قد يعنيه المكان المنحنى. لئن كان الكون متناهيا أو – بعبارة أخرى – غير ممتد إلى الأبد، فمن المحتمل أن تجنح به طبيعته إلى الانحناء حول ذاته ككرة هائلة. وفى هذه الحالة يمكن أن يقال إن الكون متناه، ولكن لا تحده حدود. ولئن كان المكان – من الناحية الفعلية – منحنيا على هذا النحو، فمن المنطقى أن نفترض أن أشعة النور القادمة من نجم – وهى التى تبدأ طريقها اليوم عبر الكون – سوف تنحنى وتميل لكى تلائم شكل الكون.

القسم الثانى

ومن بين التصورات الأخرى البالغة التشويق عن الكون، وهو تصور يلوح – للوهلة الأولى – مغرقا فى الخيال كأليس فى أرض العجائب، تصور الكون الآخذ فى الاتساع. إن الفلكى الإنجليزى العظيم، سير آرثر إدنجتون، قد كان من أبرز مؤيدى هذه الفكرة. وقد قدمها فى كتابه المسمى " الكون الآخذ فى الاتساع " . وقد دعانا إدنجتون إلى تخيل بالون مستدير مما يلعب به الأطفال ينفخ على نحو متزايد. إن كل نقطة على سطح البالون خليقة أن تتحرك مبتعدة عن كل نقطة أخرى. وفى مثل هذا الامتداد، نجد أن الأجسام التى هى أبعد ما تكون عن المركز خليقة أن تتحرك على أسرع الأنحاء.

ومن النظريات الكونية الأخرى التى تلائم نظرية الكون الآخذ فى الاتساع نظرية الأب لوميتر البلجيكى. ويذهب إلى أنه لما كانت كل مادة يلوح أنها تشترك فى هذا التراجع، فلابد أنه قد جاء زمن كانت كل مادة فيه متضمنة فى مكان شديد الضآلة، وذلك عندما كان الكون ذاته أضال كثيراً. وقد ذهب إلى أنه منذ حوالى بليونى عام مضت، كانت كل مادة متضمنة فى ذرة واحدة عملاقة : وما لبث انفجار أو انشطار هذه الذرة الأولى أن جعل المادة تسرع فى كل الاتجاهات مبتعدة

عن مركز الانفجار. ومن شأن هذه النظرية أن تشير إلى أن الكون النجمى ليس من القدم إلى الحد الذى كنا نتخيله، وأن النظام الشمسى والنجوم تنتمى كلها تقريبا إلى نفس العصر.

ومن الأفكار الأخرى أن الكون ربما كان ينبض – يتسع وينكمش على التناوب. وهكذا فعلى حين أننا قد تعلمنا الكثير فى الست آلاف سنة الأخيرة، وهو الزمن الذى احتفظ الإنسان بسجلات مكتوبة أثناءه، فإننا مازلنا لا نعرف إلا أقل القليل على وجه اليقين.

العناية بالشعر

يعتمد جمال الشعر – إلى حد كبير – على صحته. ففروة الرأس النظيفة التى تغذيها دورة قوية من الدم النقى الغنى أمر ضرورى. وأى مرض أو وضع جسمانى تحت الطبيعى يلوث مجرى الدم أو يستنزف خصائصه الغذائية ينعكس على حالة الشعر. والأشخاص الذين يعانون من ضعف الدورة أو فقر الدم، على سبيل المثال، يكون شعرهم عادة ضعيفا أو بلا بريق. ومن الواضح أن المعيشة الصحية، والتمرين فى الهواء الطلق، والوجبة الصحيحة، والسعادة الذهنية من شأنها أن تسهم فى صحة الشعر وجماله الطبيعى.

وعليك مرة فى اليوم على الأقل أن تخصص عدة دقائق لتدليك الفروة. فقرص الفروة وجذب الشعر من وسائل زيادة طراوتها وتنبيه مجرى الدم فى أنسجتها.

إن المقويات والغسول والدهان تستخدم فى الفروة من طريق حركات التدليك هذه. وقد ابتكرت هذه الاستعدادات من أجل تصحيح أو تحسين مختلف حالات فروة الرأس وزيادة الدهنية وزيادة الجفاف هما أشيع هذه الحالات. إن الصحة السيئة أو العدوى الموضعية قد تعطل وظيفة الغدد الزيتية الموجودة عند جذور الشعيرات . وزيادة الدهون أو نقص الدهن الطبيعى قد يترتبان على ذلك. ولمعالجة زيادة الدهون، تستخدم أنواع الغسول القابضة والمقويات. ولمعالجة الشعر

الجاف يستخدم الدهان والمروخ.

وينبغى أن يمشط الشعر بعناية عدة دقائق فى الصباح والليل، وأن يكون للفرشاة شعيرات صلبة ولينة وطويلة بما يكفى لأن تنفذ إلى فروة الرأس. مشط الشعر بطوله لتنظفه وتوزع دهنه الطبيعى على طول الشعر. فهذا يساعد على أن يظل الشعر طريا ولامعا. وامسح الفرشاة على منشفة نظيفة، عدة مرات، أثناء التمشيط لتزيل التراب والنسالة (بقايا الشعر). إن التمشيط ينبه دورة الدم فى فروة الرأس.

وينبغى أن يعالج الشعر بالشامبو كلما كان ذلك ضروريا لتظل الفروة نظيفة، والشعر نظيفا ولامعا. وفى المدن الكثيرة الدخان أو المتربة يكون هذا ، بطبيعة الحال، أشيع منه فى الريف. إن الشعر الكثير الدهنية يحتاج إلى غسيل أكثر من الشعر الجاف. والنظافة المطلقة هى خير وسيلة لحماية صحة الشعر والمحافظة عليها ولمنع العدوى وتقويم أى حالات غير صحية لفروة الرأس.

الطيران

ظلت فكرة الطيران فى أذهان البشر منذ زمن بالغ القدم. فلم لم يقنعوا بالبقاء على الأرض التى يعيشون عليها؟ وما الذى جعلهم يريدون أن يحاكوا الطيور؟ إن فى العالم دائما بعض الرجال الذين يحاولون أن يفعلوا أشياء لم تفعل من قبل. وثمة شئ فى أذهانهم يدفعهم إلى محاولة تحقيق فتوحات جديدة وألوان جديدة من النجاح. وقد كان من الطبيعى أن يوحى إليهم منظر الطيور وهى تطير فى الهواء بإمكانية أن يفعل الإنسان الأمر ذاته. ولاح ذلك سهلا، ولكنه انجلى عن صعوبة بالغة. وقد وهب الكثير من الرجال الشجعان حياتهم لكى يجعلوا من الطيران ما هو عليه الآن.

وثمة قصة تقول إنه منذ زمن طويل سجن رجل يدعى ديدالوس وابنه إيكاروس فى جزيرة كريت بالبحر المتوسط. وقررا أن يهربا بأن يطيرا من سجنهما فى الهواء. وصنعا لنفسيهما بعض الأجنحة من الريش وثبتاها بالشمع فى كتفيهما. وأمر

ديد الوس ابنه بأن يتبعه، ومضيا عبر البحر إلى صقلية. كان ديد الوس حكيما وقانعا بأن يطير على ارتفاع معتدل ولكن إيكاروس الشاب كان أميل إلى المخاطرة وأقل حكمة. وقد انفعل بهذه الطريقة الجديدة للسفر وطار عاليا قرب الشمس أكثر مما ينبغي فأذابت الشمع الذى كان يربط الأجنحة بكتفيه. وسقط فى البحر بينما وصل ديد الوس إلى صقلية بمفرده.

وترينا هذه القصة أنه حتى فى الأزمنة القديمة كان البشر يفكرون فى أن الطيران أمر مدهش. غير أنها لا تعدو أن تكون قصة، ككثير من الأشياء التى نقرأ عنها فى الكتب القديمة، وقد خرجت من خيال البشر لا من أحداث حقيقية.

وقد سمع الكثيرون بقصة عباس بن فرناس الذى كان عربيا يعيش فى إسبانيا بعد أن فتح أبناء جلدته ذلك البلد. وقرر أن يطير، فثبت أجنحة بذراعيه وقفز من مكان مرتفع ولكن بعد أن طار مسافة قصيرة سقط على الأرض وأوذى. ويقال إن فشله كان راجعا إلى الحقيقة الماثلة فى أنه نسى أن يزود نفسه بذيل.

وثمة قصص أخرى عن الطيران تلت ذلك فى تاريخ العالم. ويروى أحدها كيف أن إيطاليا قرر أن يبين للملك جيمز الرابع ملك اسكتلندا (١٤٧٣ - ١٥١٣) أن الطيران أمر ممكن تماما فطار من قلعة ستيرلنج فى اسكتلندا مستخدما أجنحة مصنوعة من ريش الطيور. ولسنا ندهش حين نسمع أن هذه المحاولة كان مآلها الفشل. فقد سقط إلى الأرض وانكسرت ساقاه. ولكى يبرر فشله قال إنه لم يستعمل النوع الصحيح من الريش، ولكننا لم نسمع بأنه حاول ذلك مرة أخرى.

وفى القرن الثالث عشر كان يعيش رجل مرموق يدعى روجر بيكون. ويقال - ضمن ما يقال - إنه اخترع البارود ومضخة الهواء. وقد ذهب إلى أن بالونا مملوءا بالهواء الساخن خليق أن يرتفع فى الهواء وكانت فكرته هى أن ينشئ دائرة أو كرة مجوفة، ويستخدم النار فى تسخين الهواء الموجود داخلها. وكانت هذه الفكرة بالغة الاختلاف عن الفكرة السابقة الداعية إلى استخدام أجنحة مصنوعة من الريش. ونحن نعلم أنها وضعت موضع التنفيذ، بنجاح، بعد ذلك بمئات السنين.

ولكن بيكون عاش فى مرحلة مبكرة من تاريخ العالم، ولم يكن العالم مستعدا لأفكاره، ومن ثم ظلت مجرد فكرة أثناء حياته.

وبعد قرون من تقدم بيكون باقتراحه هذا المعقول، قدمت اقتراحات بالغة الحمق. فخال أحدهم أن بيضة البجعة، حين تملأ بالزئبق والكبريت، خليقة أن ترتفع نحو الشمس. وقال آخر إن الآنية المملوءة بندى الصباح تستطيع أن تحمل رجلا فى الهواء. ويرينا الهراء الذى من هذا القبيل أن البشر لم يكونوا يعرفون شيئا، كائنا ما يكون، عن الشروط الكفيلة بجعل الطيران ممكنا. ولو أنهم جربوا أفكارهم تلك لاكتشفوا سريعا كم أنها عقيمة.

ولم يبدأ الطيران من الناحية الفعلية إلا فى القرن الثامن عشر. فقد لاحظ أخوان اسمهما مونتجولفييه أن الحقائب الورقية ترتفع فى الهواء حين تكون فوق النار. كانا فرنسيين. وقد قدر لفرنسا، من بعدهما، أن تأخذ مكان الريادة فى التطور الباكر للطيران. ونجحا فى صنع بالون ممتلئ بالهواء الساخن يرتفع فى الهواء. وبعد هذه التجربة الأولى استقر رأيهما على أنه قد آن الأوان لكى يقوم أول مسافرين جويين برحلتهم. ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء الركاب لم يكونوا بشرا، وإنما بطة وشاة وديك. ولسوء الحظ آذت الشاة الديك قبل أن ينطلقوا. ولكن إذا غضضنا النظر عن هذا الحادث البسيط فسنجد أن الحيوانات لم يصبها ضرر، وقامت بطيران ناجح لمدة تقرب من ثمانى دقائق فى البالون.

وتشجع رجال آخرون فى فرنسا بهذه التجربة، فجربوا بالونا مملوءا بالهيدروجين بدلا من الهواء الساخن. واكتشف كافنديش – وهو عالم إنجليزى – فى ١٧٦٦ أن الهيدروجين أخف من الهواء. ولاح من المحتمل أن يرتفع بالون مملوء بهذا الغاز على نحو مرض. وقد فعل. فارتفع إلى ٣٠ ألف قدما، وظل فى الهواء ثلاثة أرباع الساعة. ثم هبط قرب بعض عمال المزارع الفرنسيين الذين استبد بهم الغضب والخوف عندما رأوا هذه الهولة تهبط عليهم من السماء فى حقولهم، لدرجة أنهم مزقوها إربا إربا.

وفى إحدى مرات الصعود الباكرة بالبالون كان الركاب قطة وكلبا. وبينما أخذ البالون يهبط، حذرت صيحات عالية صاحب بيت من أن شيئا غير عادى يحدث. وإذ اندفع إلى حديقته ليكتشف جلية الأمر، أدهشه أن يرى كلبا وقطة يرتميان عند قدميه آتين من السماء. وإذ تبين الحيوانان أنهما يقتربان من الأرض، قفزا خارجين. واشتدت به الدهشة إلى حد أنه صاح: " يا للسماوات! إنها تمطر قططا وكلابا!" وضحك الناس لأنه لاح أنه يضفى معنى حقيقيا على القول القديم " إنها تمطر قططا وكلابا" الذى يعنى أيضا أنها تمطر بغزارة.

وكانت الخطوة الضرورية التالية هى أن يرتفع إنسان فى بالون. وفى تاريخ الاختراع والاكتشاف كثيرا ما يأتى وقت ينبغى أن يؤدى فيه عمل جرئ إذا أريد لأى مزيد من التقدم أن يتحقق. والرجال ذوو الشجاعة اللازمة يوجدون دائما، وهى حقيقة خليقة أن تجعلنا نفخر بانتمائنا إلى الجنس البشرى، مهما تكن غلطاته. وفى أكتوبر ١٧٨٣ ارتفع رجل يدعى بيلاتر دى روزييه فى بالون نارى من طراز بالون مونتجولفييه. وأضرمت النار من القش المقطوع ثم وضعت تحته. ولم يسمح لهذا البالون بأن يطير بعيدا، وإنما ثبت إلى الأرض بحبل طويل. وفى الشهر التالى مضى دى روزييه، مصحوبا بالماركيز دارلان، فى بالون مطلق السراح وسافر مسافة خمسة أميال، مرتفعا إلى ارتفاع ٥٠٠ قدما فى طريقه. وكان ذلك هو مبدأ قهر الإنسان للهواء، لأن آخرين – وقد شجعهم نجاح دى روزييه – قاموا بعمليات طيران أخرى من نفس النوع. واستخدم بعضهم الهيدروجين بدلا من الهواء الساخن ، فى بالوناتهم.

وكان لوناردى راكب بالونات مشهورا فى بريطانيا العظمى. وكان أمير ويلز من بين الجمع الهائل من الناس الذين مضوا لرؤيته وهو يطير فى ١٧٩٤ . وقد أخذ معه كلبا وقطة وحمامة. ولما كان ينوى أن يحاول قيادة البالون فقد أخذ معه مجاديف أيضاً. وقام بطيران ناجح لمدة ساعة ونصف، ثم هبط آمنا، وارتفع مرة أخرى لمدة ثلاثة أرباع الساعة. وقد جلبت له شجاعته ومهارته شهرة عظيمة،

وقدم للبلاط. وقام برحلات أخرى عديدة ناجحة بالبالون قبل وفاته.

وبعد هذه الانتصارات جرت – كما ينبغى لنا أن نتوقع – عمليات طيران أطول وأطول بالبالونات. فطار رجل مسافة ١١٩٣ ميلا من فرنسا إلى روسيا. وأدخلت تحسينات على البالونات. ووضع صمام فى قمة حقيبة الغاز حتى يمكن خروج بعض الغاز فيجعل البالون يهبط. وحمل الرمل الذى يمكن إلقاؤه من البالون لكى يرتفع أكثر. وبذلك أصبح فى إمكان راكب البالون – إلى حد ما – أن يختار الارتفاع الذى يسافر عليه، وغدا بوسعه أن يترك تيارا من الهواء يحمله فى الاتجاه الخاطىء، ويحاول أن يجد تيارا آخر أكثر ملائمة له. ولكن البالونات لم تغد قط وسيلة مناسبة للسفر، إذ ليس بوسع المرء أن يتحقق من الطريق الذى ستسلكه . ولم يشتر امرؤ قط تذكرة بالون من القاهرة إلى بومباى.

وكانت السفينة الهوائية تطورا للبالون. ولما كانت مزودة بآلات، فقد كان من الممكن جعلها تسير فى أى اتجاه مطلوب. ولسوء الحظ فإن الهيدروجين الذى كان يجعلها تبقى فى الهواء كان سريع الاشتعال، مما أدى إلى حدوث كثير من الحوادث. وكانت النيران تشتعل فى كثير من السفن الهوائية الهائلة، فتدمرها تدميرا كاملا هى وركابها. واليوم نجد أن هذا النمط من الآلة قد كاد يختفى من السماء إذ عدّ أشد خطرا من أن يستخدم استخداما عمليا.

وإنما الطائرة هى التى قهرت السماء. والفرق الأساسى بين الطائرة من ناحية، والبالون والسفينة الهوائية من ناحية أخرى هو أن الطائرة أثقل من الهواء. فهى تطير بسبب حركتها. وإذا توقفت عن الحركة سقطت. ويصنع الأولاد فى المدارس سهاما من الورق تعمل على هذا الأساس ذاته. ففى مبدأ الأمر كانوا يصنعون طائرات شراعية هى بمثابة طائرات بلا آلات. وكان على الطيار، لكى يبدأ الطيران، أن يقلع من مكان مرتفع وينزلق إلى آخر منخفض، أو كانت الطائرة الشراعية تجذب بحبل يفلت بعد قليل. وأجريت عمليات طيران كثيرة ناجحة بالطائرات الشراعية. وكان الأمر التالى الذى ينبغى عمله هو وضع آلة فى إحداها

ورؤية ما إذا كان بوسع هذه الآلة أن تطير دون أى معونة أخرى. وجربت الآلات البخارية لأول مرة، ولكنها كانت أثقل من أن يكون لها أى فائدة حقيقية. وكانت إحدى هذه الآلات – وقد صنعت فى ١٨٨٤ – مكونة من عدد كبير من الأجنحة يعلو بعضها بعضا، وتقودها آلة بخارية. ويقال إنها ارتفعت، لمدة دقيقة، عن الأرض. وارتفعت آلة أخرى، ولكنها سقطت ودمرت، ولم يتحقق أى نجاح حقيقى إلا عند إلحاق محرك الاحتراق الداخلى، الشديدة الخفة بالنسبة للطاقة التى يولدها، بالآلة.

وفى ١٧ ديسمبر ١٩٠٣ طار أورفيل رايت الأمريكى، بسلام، فى آلة أثقل من الهواء لمدة اثنتى عشرة ثانية. وكان هو وأخوه ولبر قد أجريا عدة تجارب، وتجشما مشاقا كبيرة فى دراسة فن الطيران بالطائرات الشراعية قبل أن يحاولا أن يطيرا فى طائرتيهما. وقد هبط أورفيل آمنا بعد الطيران الأول القصير. وفى ذلك اليوم ذاته تكررت التجربة ثلاث مرات. وغطت أول هذه الطيرانات (أو التحليقات) مسافة ٨٥٢ قدما، ودامت لمدة تسع وخمسين ثانية. وكان للآلة التى استخدمت آلة تولد قوة ستة عشر حصانا فقط، ولكن الطائرة طارت بسرعة خمسة وثلاثين ميلا فى الساعة. وواصل الأخوان تجاربهما بعد نجاحهما هذا الأول. وفى ١٩٠٨ قدم ولبر بعض عروض الطيران فى فرنسا فأدهش كل من رآها.

وقد أرسى الأخوان رايت أساس الطيران الحديث. وسرعان ما سار آخرون فى أثرهما فطار لوى بلريو – وهو فرنسى – عبر بحر المانش من كاليه إلى دوفر فى ١٩٠٩. ومنحت جوائز عن عمليات الطيران من مكان إلى مكان. وتزايدت المنافسة. وأخذت الطائرات تتحسن، إذ ازداد فهمنا لسلوكها. وطورت آلات أقوى. وفى ١٩١٩ قام السير جون ألكوك والسير آرثر براون بأول طيران لهما عبر المحيط الأطلنطى. وفى ذلك العام ذاته طارت طائرة من إنجلترا إلى أستراليا. لقد جاء عصر السفر.

ترى ما هى الصعوبات التى كان على الرواد الأوائل أن يتغلبوا عليها فى

صنعهم لطائرات ناجحة؟ كان أحدها أن يقرروا النظام العام الذى ينبغى اتباعه. ومن الطبيعى أن تكون الفكرة الأولى هى استخدام أجنحة كما تفعل الطيور. وقد رأينا كيف أن بعض الرجال زودوا أنفسهم فعلا بأجنحة مثبتة فى أذرعهم، وكيف أنهم فشلوا.

وإنها لحقيقة شائقة أنه عندما يحاول البشر أن يقوموا بنفس الأشياء التى تقوم بها الطبيعة، فإنه يتعين عليهم عادة أن يفعلوا ذلك على نحو مختلف. فالعربات والقطارات والسيارات تستخدم العجلات بدلا من الأرجل. وللطائرات أجنحة مثبتة تختلف عن أجنحة الطيور. والقوارب تحركها المجاديف أو الرياح، والسفن تحركها عجلات البدالات أو الدوافع اللولبية، رغم أن الأسماك لا تستخدم أيا من هذه الطرق. ونجد أيضاً — على وجه العموم — أن العجلة، وهى جزء ضرورى فى أغلب الآلات، لا تظهر أبدا فى الطبيعة. وعلى ذلك فإن قرار استخدام جناح مثبت كان قرارا من الحتم اتخاذه قبل أن يمكن لأى طائرة أن تطير على نحو مرض. وكان لبعض الآلات الباكرة مجموعة كبيرة من الأجنحة ذات الأحجام المتنوعة والأوضاع المختلفة. وسرعان ما هبط هذا العدد إلى حد أقصى قدره ثلاثة أجنحة، كل منها يعلو الآخر. وكانت الآلة ذات الأجنحة الثلاثة (وهى تلوح كآلة لها ثلاثة أزواج من الأجنحة، لأن الجناح يمتد عبر الآلة من جانب إلى جانب) تعرف باسم الطائرة الثلاثية، وقد اختفت من السماء منذ عهد بعيد. والطائرة المزدوجة ذات الجناحين قد دامت مدة أطول، وكان من الممكن أن ترى كثيرا حتى حرب ١٩٣٩، رغم أنها غدت الآن نادرة. والطائرة الوحيدة الجناح هى الآن أشيع أنواع الطائرات. وتمتاز بأنها أقل مقاومة للهواء من سائر الأنماط، ومن ثم يمكن أن تطير على نحو أسرع بنفس القوة. ولو أنك زرت أحد المطارات التجارية الكبيرة فى الوقت الحاضر، فستلاحظ أن كل طائرة تقريباً تهبط إلى الأرض أو تطير إلى بلاد بعيدة، ذات جناح واحد.

وقد لاحظنا صعوبة أخرى كبيرة واجهت الرواد الأوائل ألا وهى صنع

محرك خفيف وقوى – فى آن واحد – بما يكفى لجعله يولد القوة الضرورية. وما إن زودت الآلات بمحركات الاحتراق الداخلى وطارت حتى صار من الممكن دراستها، بهدف تحسينها. واستخدم الجناح المنحنى إذ فضل على الجناح المسطح. فهذا يعطى قوة رافعة أكبر، ويتسبب فى فراغ جزئى فوقها يساعدها على أن تقوم بمهمتها. ولعلك قد لاحظت أيضاً أن كثيراً من الأجنحة الحديثة تنزلق إلى أعلى مبتعدة عن جسم الطائرة وهى طريقة فى البناء توافر لها المزيد من الثبات والأمان.

وقد غدا السفر بالجو من الأمور الشائعة الآن. وحتى الأولاد والبنات فى المدارس يسافرون آلاف الأميال بمفردهم إلى أماكن بعيدة لكى يقضوا عطلتهم مع والديهم. والحوادث تحدث، ولكنها ليست كثيرة. ونحن نقرأ عن الحوادث فى صحفنا اليومية، وربما كنا نحصل على فكرة خاطئة عن عددها. فنحن لا نسمع عن آلاف عمليات الطيران الآمنة التى تتم فى كل شهر، لأنه ليس لها قيمة إخبارية. ومع ذلك فإنه مازال ثمة خطر طفيف فى الطيران بالهواء، كما هو الشأن فى أى شكل من أشكال السفر. وإذا توقف المحرك عن العمل، فإن الوسيلة الوحيدة التى يمكن للطيار بها أن يجعل الهواء يندفع تحت الأجنحة لكى تدعم المحرك هى أن يصوب أنفها إلى أسفل بقليل، ويدع قوة الجاذبية تؤدى العمل الذى تؤديه المحركات عادة. وإذا كان على ارتفاع كبير حين يحدث هذا، فإنه قد يجد الوقت والحظ اللازمين للعثور على مكان ملائم للهبوط، وبذلك يتجنب أى عواقب خطيرة. أما إذا تعطلت المحركات عندما تكون الطائرة فى مرحلة الاقلاع، فإن الصدام قلما يمكن تجنبه، إذ ليس هناك وقت لاتخاذ أى إجراء فى مواجهته. وعلى ذلك فإن المحركات يحتفظ بها فى أحسن حالة ممكنة، وتختبر المرة تلو المرة. وإذا كنت قد سافرت بالطائرة فستلاحظ أن الطيار يفحص محركاته مدة طويلة قبل أن يقلع بها، لكى يسخنها ويتحقق من أنه ليس فيها أى خطأ.

وماذا عن المستقبل؟ من المحقق أن السفر بالطائرة سوف يزداد بنسبة هائلة، لأنه سريع وملائم. والطائرة لا تحتاج إلى طرق أو قضبان طويلة لرحلتها، وإنما تعبر

البحر والبر على السواء، والصحارى والغابات ليست عقبات فى طريق طيرانها السريع. وتطورها وتحسنها أمران مؤكدان. وقد ظهرت أنواع جديدة منها فى السماء فالطائرة النفاثة لا تستخدم اللولب الهوائى، وإنما تعتمد ، فى قوتها، على قذف الغاز بقوة فائقة نحو مؤخرتها وهى تسافر بسرعة كبيرة، وكثيرا ما يصدر عنها صوت أشبه بالصفير عند اندفاعها فى الهواء.

وسيتعين علينا أن نواجه الأخطار فى المستقبل كما واجهناها فى الماضى. ومن أبرزها فى أذهان المخترعين فى السنين الأخيرة ما يرتبط بسرعة الصوت. فالصوت ينتقل عبر الهواء بسرعة حوالى ١١٠٠ قدما فى الثانية. أو حوالى ٧٦٠ ميلا فى الساعة. وقد كان يخشى ألا تمضى الطائرة بأسرع من سرعة الصوت، ولكن بمجىء عام ١٩٤٩ سافر الطيارون بأسرع من سرعة الصوت. وعلى هذا النحو ذاته سيواجه الرجال الشجعان أخطار المستقبل.

مختارات من كتاب :قراءات جديدة فى الطب والعلم

ضغط الدم

يعنى ضغط الدم فى الاستعمال الطبى العادى ضغط الدم فى الشرايين وبخاصة فى الشريان الكبير للذراع حيث يقاس الضغط عادة. وأكبر ضغط، ذلك الذى يحدث أثناء انقباض القلب، يعرف باسم الانقباض. أما أدنى ضغط، ويحدث أثناء فترة الاسترخاء أو الراحة، فيعرف باسم الانبساط.

ويختلف ضغط الدم من فرد إلى فرد، وفى نفس الفرد من وقت إلى آخر. وعلى هذا فإنه أدنى فى الأطفال منه فى البالغين. وهو يتزايد تدريجيا مع السن. وضغط الدم عند النساء أقل، بدرجة طفيفة، منه عند الرجال. وأثناء النوم يتناقص الضغط قليلا. وأثناء التمرين يتزايد. وبالمثل فإن ارتفاع الضغط كثيرا ما يحدث أثناء التهيج الانفعالى.

وعندما يظل ضغط الدم فوق المستوى العادى بصفة دائمة تعرف هذه الحالة باسم الضغط العالى. وارتفاع ضغط الدم وتصلب الشرايين هما الأسباب

الرئيسية لأمراض القلب والكلية فى السنين التالية.

ويعض العقاقير، تحت التوجيه الطبى، فعالة فى معالجة ضغط الدم العالى. فإن وجبة قليلة من الملح تفيد فى حوالى ١٠ ٪ من حالات المرضى الذين يعالجون. وينبغى محاربة زيادة الوزن من طريق الاقلال المعتدل من الوجبات . وتنتج جراحة فصل الأعصاب الشفاء فى حوالى ١٠٪ من المرضى ولكنها لا تستخدم إلا قليلا بسبب فاعلية المعالجة بالعقاقير.

وانخفاض ضغط الدم عادة يعنى حالة يظل فيها المريض، بصفة دائمة، تحت المستوى الطبيعى، دون أى دليل على المرض . والأشخاص الذين من هذا النوع يعيشون مدة أطول من ذوى ضغط الدم العادى، لأنهم أقل تعرضا للإصابة بالضغط المرتفع.

علم الأحياء

شهدت الفترة ما بين ١٥٠٠ و ١٨٥٠ بناء معرفة بيولوجية منظمة ودقيقة من حيث الجوهر.

وأثناء هذه الفترة اكتشفت الملامح الرئيسية لتشريح الإنسان، وأنماط الحيوانات المعروفة وكذلك النباتات. وقد وصف عدد كبير من الأنواع وأطلقت عليه أسماء، وتكون نسق عقلانى لتصنيفها. وحلت بعض مشكلات الفسيولوجيا الأقل صعوبة، خاصة تلك التى تتصل بدورة الدم وطبيعة التنفس. بيد أنه حتى فى ١٨٥٠ ظلت المعرفة البيولوجية وصفية إلى حد كبير. وإن الاكتشافات الموحدة الكبيرة التى بدأت تجعل دراسة الكائنات الحية معقولة إنما هى من نتاج الثمانين سنة الأخيرة .

وقبل ١٥٠٠ كان أرسطو هو عالم الأحياء الوحيد — وكان يستخدم الاصطلاح ليشير إلى شخص يحاول القيام بدراسة عامة للعالم الحى. كانت دراسة التشريح والنبات جزءا من علم الطب. وهكذا ظلت حية طوال العصور الوسطى. وتدهورت دراسة علم الحيوان إلى رواية قصص عن الوحوش.

شوهدت أول علامات لإحياء البيولوجيا فى محاولة إخراج عشبيات مصورة من الطبيعة. وقد أخرج برنفلز وبوك فى ألمانيا - فيما بين ١٥٣٠ و ١٥٤٢ - أوصافا وتصاوير للنباتات كانت تمثل تقدما هائلا على ما حققته العصور الوسطى. بل إن بوك يقوم بمحاولة لتصنيف النباتات وهى مهمة اضطلع بها فيما بعد فى القرن السابع عشر.

ومن علامات الطريق فى وصف الحيوان العمل العظيم لكونراد جسنر (١٥١٦ - ١٥٦٥) الذى يجمع، فى أربعة مجلدات مصورة على نحو فخيم، كل ما كان معروفا عن المملكة الحيوانية. وفى أوصاف الحيوانات الواردة فى القرن السادس عشر، مازال هناك افتقار إلى اليقين بخصوص تلك التى تسكن الأراضى البعيدة. ومع ذلك فإنه أينما كان ذلك ممكناً، كانت الرسوم الدقيقة مستمدة من الطبيعة. وظل هناك اتجاه غير نقدى، ولم يكن ثمة هولة غريبة إلى الحد الذى لا يجعلها تتلقى دراسة جادة. وفى القرن السادس عشر، لم يوجه كبير اهتمام إلى غير الفقاريات من الحيوانات . وصفت الثدييات والزواحف والطيور والأسماك وصفا حسنا، ولكن الحشرات والديدان وسائر المخلوقات الدنيا لم يكن يلاحظها أحد.

ومن الأحداث الرئيسية فى تاريخ علم الأحياء اكتشاف المجهر. صنع أول مجهر مركب حوالى سنة ١٥٩٠. وقبل ١٦١٠ صنع جاليليو مجاهر بدائية ودرس الحشرات بها. وسرعان ما جرت تحسينات سريعة. وبعد ١٦٦٠ شاع الاستخدام المنهجى للمجهر فى دراسة تشريح النباتات والحيوان. ووجه هذا العمل الانتباه إلى عجائب عالم الحشرات التى لم تكن تتجه إليها شكوك أحد، وعجل بسلسلة مدهشة من الدراسات للحشرات. وعلى ذلك سرعان ما تأكد أن الحشرات والديدان والرخويات ذات تشريح يكاد يكون فى مثل تعقيد تشريح الفقاريات، وإن يكن بالغ الاختلاف عنها. أضف إلى ذلك أن وجود عالم جديد تماما من الحيوانات الميكروسكوبية غير المرئية فتن المثقفين.

كانت اكتشافات النباتات والحيوانات الجديدة، خاصة فى قارتى أمريكا

والشرق الأقصى، سريعة، وزادت من سرعة الحاجة إلى تسمية الكائنات الحية وتصنيفها على نحو منهجى.

قصة المغناطيس

تقول قصة تروى فى بلاد اليونان القديمة إن فتى راعياً من كريت كان يرعى قطعانه فى التلال ذات يوم، وجد نفسه مشدودا إلى الأرض بما لاح أنه أكثر من قوة الجاذبية المألوفة. واكتشف أن المسامير الحديدية فى حذائه، والطرف الحديدى لعصاه التى يستخدمها فى رعى الأغنام، كانت منجذبة إلى كتلة فريدة فى الأرض. ولاحت له هذه الكتلة أشبه بصخرة. كان اسم الفتى هو ماجنس، وهكذا فإنه من طريق الارتباط بهذه القصة، أضفى على نوع الصخر الذى لاحظه شكل من أشكال اسمه، الماجنتايت. وكانت أى قطعة صغيرة منه تدعى مغناطيساً. لم يكن بمقدور ماجنس أن يعرف، كما نعرف اليوم، أن الصخرة التى وقع عليها بمحض المصادفة هى، فى الحقيقة، نوع خاص من خام الحديد، لها خاصة جذب سائر أنواع الحديد إليها — هى خاصة المغناطيسية.

عالم الحيوان

إن البشر وسائر الحيوانات هم جميعا نتاج للتطور. وقد انتهوا إلى ما هم عليه من طريق التغير التدريجى من جيل إلى جيل عبر ملايين السنين. فقد انقسم خط من الأسلاف البعيدين، ذات مرة، إلى خطين. ثم انقسم كل خط فرعى من جديد. واستمر الحال على هذا المنوال عبر العصور. انقرضت عدة سلالات من الخلف، بينما ظلت سلالات أخرى باقية حتى اليوم. ونحن أنفسنا أحد هذه الخطوط من التطور. وهذا هو ما أدركه داروين، ولا يمكن أن يكون ثمة شك فى أنه كان مصيبا. وعلى هذا فإن البشر والحيوانات يتشابهون كثيرا من كل النواحى. ومع ذلك فإن تكوين الحيوانات وحواسها قد تطورت فى عدة اتجاهات مختلفة. والنتيجة هى أن الحيوانات تعيش فى عوالم مختلفة من عوالمنا، ولابد أن تكون نظرتها إلى الحياة بالغة الاختلاف، من عدة نواح، عن نظرتنا.

لقد بينت الدراسات العلمية أن حواس الحيوانات – بصرها وشمها وسمعها وما إلى ذلك – كثيراً ما تختلف عن حواسنا. والأكثر من ذلك هو أن كثيراً من الحيوانات لها حواس أخرى لا نستطيع تخيلها.

وقد بين البحث العلمى أيضاً أن الطرق التى تعمل بها عقول الحيوانات قد تكون بعيدة بشدة عن الطرق التى تعمل بها أذهاننا. وعلى ذلك فإن عالمها خليق، بالتأكيد، أن يكون غريبا علينا.

إن العالم كما يشمه الكلب ويراه لابد أن يكون عالما غريبا. فعالم الكلاب أكثر اعتماداً على الشم من عالمنا. وللكلاب سمع بالغ الرهافة وهى تسمع أصواتا أعلى مما نسمعه. أماالطيور فلا تكاد تشم الأشياء البتة، ولكن بصرها بالغ الحدة.

إن ما تخبر حواس الكثير من الحيوانات أصحابها به قد يكون بالغ الاختلاف، بالتأكيد، عما تخبرنا حواسنا به. فبدلا من الألوان: الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجى، التى نستطيع أن نراها، لا تميز بعض الفراشات إلا بين لونين، هما على وجه التحديد : الأصفر والأزرق. والنحل أيضاً يرى الألوان، ولكنه لا يستطيع أن يرى الأحمر: فهو يلوح لها أقرب إلى السواد. ومهما يكن من أمر، فإن النحل والفراشات تستطيع أن ترى اللون فوق البنفسجى الذى يلوح لنا أسود. ومن الواضح أن عالم الفراشات والنحل والأسماك خليق أن يظهر لنا بالغ الاختلاف لو كنا قد أوتينا أعينها وأذهانها. وليس لديدان الأرض أعين على الإطلاق، ومع ذلك فإنها تلاحظ النور والظلام. وللدودة خلايا حية خاصة، تنتشر على جلدها، وهى حساسة للضوء.

ولابد أن عالم الأسماك شديد الاختلاف عن عالمنا، ما دام للأسماك حاسة تدلها ما إذا كانت تسبح نحو صخرة، وبذلك تمكنها من تجنب الاصطدام حتى فى الظلام. والخفافيش أيضاً، حين تطير فى الظلام، تتجنب العقبات. ومن أكبر ألغاز علم الحياة الطريقة التى تجد بها الطيور والثدييات طريقها فى البلاد المجهولة لديها، والطريقة التى توجه بها الطيور نفسها فى هجرتها السنوية الطويلة، أحيانا لمسافات

بعيدة عن بعضها بعد بريطانيا عن جنوب أفريقيا، ذهابا وإيابا. ما هى العلامات التى تتبعها ؟ وما الحواس التى ترشدها ؟ لسنا ندرى، ولكن الحيوانات ربما كانت قادرة على أن تدرك منبهات لا تستجيب لها حواسنا البتة .

العلم فى حياتنا اليومية

ألوان النجوم

بعض النجوم صفراء كشمسنا. وبعضها زرقاء وبعضها بيضاء. بل إن هناك نجوماً خضراء وأرجوانية ووردية وفى لون الجمشت. إن لون النجم يعتمد، إلى حد كبير، على درجة حرارته. فالنجوم الحمراء أقل حرارة من النجوم الصفراء. والنجوم الصفراء أقل حرارة من النجوم البيضاء. والنجوم البيضاء أقل حرارة من النجوم البيضاء المائلة إلى الزرقة. وإذا كنت قد رأيت حدادا أو عاملا من عمال المعادن يسخن قطعة من الحديد، فإنك تعلم أن الحديد فى البداية يلمع بلون مائل إلى الحمرة. وإذ ترتفع درجة حرارته، يتغير إلى اللون الأصفر، ثم الأبيض. وإذا غدت درجة الحرارة شديدة الارتفاع فإنه يكتسب أحياناً لوناً أبيض ضارباً إلى الزرقة. وإذا دققت النظر إلى النجوم فى ليلة صافية، فقد تتمكن من اكتشاف ألوان بعضها بنفسك.

السرطان

إن عدد الناس الذين يصابون بالسرطان فى كل أنحاء العالم يتزايد بصورة مستمرة فى كل عام.

وإن لدينا كل الأسباب التى تدعونا إلى أن نسأل: أى الخطوات يمكن اتخاذها لكى نعكس هذا الاتجاه.

نحن بحاجة سريعة إلى أبحاث أعمق وأوسع عن كل جوانب هذا المرض. ولابد من بذل مجهود دولى أكبر لحل هذه المشكلة.

والقوة العلمية العاملة المتوافرة ينبغى أن تزيد، مع تدريب أولى يبدأ فى المدارس. والمزيد من المال لأبحاث السرطان لازم للاقتحام.

بيد أننا فضلا عن هذه المجهودات فى البحث، والتى يحتمل أن تستغرق وقتا طويلا كى تقدم كل الإجابات، فهل يمكن صنع أى شئ آخر، وهل يمكن للناس العاديين أنفسهم أن يساعدوا فى هذا النضال العظيم ضد واحد من أكبر أعداء الإنسانية ؟ إن الرد على هذا السؤال هو : أجل، بشرط أن يتجشموا مشقة معرفة شئ عن المشكلة، وأن يستفيدوا من هذه المعرفة.

ومن أكثر التطورات المشجعة فى السنين الأخيرة للتحكم فى السرطان معرفتنا بأن بعض تنوعات المرض يمكن منعها، بشرط أن يتخذ الناس الإجراء الصحيح.

ولدى النظر إلى المستقبل فإن الحكمة القائلة بأن " الوقاية خير من العلاج " ستغدو أكثر أهمية إذ تمضى السنوات.

إن فكرة منع السرطان لم تنم بين عشية وضحاها. وهى نتيجة كم هائل من البحث، تم فى عدة أقطار.

وهى مرتبطة بالجغرافيا والجيولوجيا والخصائص العنصرية وعادات وأعراف مختلف الأمم وتغذية الأفراد.

أى صلة للجغرافيا بالسرطان؟ من المعروف أن الذين يعيشون فى بلدان مختلفة يصابون بالسرطان، بطرق مختلفة.

فمثلا سرطان الأجزاء المكشوفة معرض لأن ينمو فى الأشخاص الذين يعيشون فى مناخ حار رطب. وفى أجزاء معينة من أفريقيا، فإن سرطان الكبد كثير. وفى الصين كثيراً ما يشاهد لون خاص من سرطان الأنف.

وفى بريطانيا العظمى يتسبب الالتهاب الشعبى المزمن فى وفيات آلاف من الناس كل عام. وهو يقعد آلافا كثيرة غيرهم.

أفترى هذا المرض الذى يصيب الرئتين يجعل هذه الأعضاء أكثر تعرضا لنمو السرطان؟ وهل السرطان متصل – على أى نحو – بالتربة ؟ إن هذه الإمكانية لم يهملها العلماء الذين يقومون بأبحاث واسعة النطاق.

وأبحاثهم يمكن أن تلقى بعض الضوء على سرطان أعضاء الهضم.

ودراسة الأنماط والخصائص العنصرية تستخدم فى البحث عن عوامل قد تسبب السرطان. وقد وجدت اختلافات بين الأجناس فى المقدار الكلى للسرطان الذى يحدث، وأجزاء الجسم التى تصاب به، فى أفريقيا وإندونيسيا والولايات المتحدة الأمريكية وأجزاء أخرى من العالم.

ومن المعروف أن عادات وأعرافا معينة ترتبط بالسرطان.

وسرطان الشفة السفلى شائع فى أجزاء معينة من الهند، ومرتبط بعادة المص البطىء لمزيج من الطباق والجير.

وهذا ارتباط بالغ الأهمية بين العادة والسرطان. ولابد أن يواجهه كل إنسان مباشرة.

وفى ١٩٥٨ ، فى إنجلترا وويلز، كان عدد الذين ماتوا بالسرطان ٥٠,٧٣٢ منهم ١١٧,٠٣٠ (أى أكثر من ٣٠ ٪) قد مات بسرطان الرئة.

ولدى النساء فإنه من بين ٤٥,٠٦٧ وفاة بالسرطان، كانت ٢,٧٧٩ حالة (أى حوالى ٦ ٪) راجعة إلى سرطان الرئة.

وقد تبين أن ثمة نسبة وفيات أعلى بسرطان الرئة بين المدخنين.

وهذا يتزايد مع عدد السجائر التى تدخن. ونسبة الوفيات أدنى بين من يقلعون عن التدخين.

الأتمتة

لقد طبقت الأتمتة، بطريقة ناجحة جدا، فى عدة ميادين. ففى صناعة الكيمياء توجد معامل أوتوماتيكية تعمل من خلال سلسلة عمليات كيماوية دون عون إنسانى. وعلى سبيل المثال، قد يضيف الكيماوى العامل سائلين معا وينتظر تكون راسب ثم يرفع المزيج أمام الضوء لكى يرى لونه. وبعد ذلك قد يقيس درجة حرارته ويقرر تدفئته ١٠ درجات — أو ربما يغير رأيه ويدفئه ٢٠ درجة بدلا من ذلك. ولئن كانت النتيجة مرضية، فسيرشحه، أما إن لم تكن، فلن يفعل. وفى كل

خطوة يتعين عليه أن يقرر ماذا سيفعل بعد ذلك، ومتى يفعله بالضبط.

والآن، فمن الممكن جعل المعمل الكيماوى الأوتوماتيكى يقوم بذلك كله: أن يتخذ كل القرارات فضلا عن تنفيذها!

ومن التطبيقات الأخرى للأتمتة حساب النفقات، وحسابات الأجور، وأداء الحسابات المعقدة. إن الآلات تفحص سجلات كل العاملين فى العمل، وتحسب مرتباتهم المختلفة، وتقتطع ضرائب دخلهم ومساهماتهم فى التأمين. وتسمى الآلة التى تقوم بمثل هذه الحسابات المعقدة : آلة حاسبة إلكترونية. وهى تعالج أى نوع تقريبا من المشاكل التى قد يرغب الرياضى فى حلها. وتقوم فى ساعات قلائل بأعقد المعادلات التفاضلية التى قد يستغرق حلها، فى الأحوال العادية، عدة شهور . وهذه هى الآلات التى تدعى أحيانا " أمخاخا " إلكترونية، رغم أنها – بطبيعة الحال – لا تستطيع أن تفكر حقيقة، وتستطيع أن تقوم بما رسم لها القيام به، طبقا لما تغذى به من تعليمات. ولكن قيمتها تكمن فى السرعة التى تعمل بها دون ارتكاب أى أخطاء.

ولو لم يكن ثمة آلات إلكترونية حاسبة، لما كانت هناك أقمار صناعية أو صواريخ إلى القمر. إن الحسابات اللازمة لإطلاق هذه القذائف بدقة معقدة إلى الحد الذى يحتاج معه الرياضيون إلى سنوات كى يقوموا بها. أما الآلات الحاسبة فتقوم بها فى أيام أو أسابيع قلائل. ولكن الأقمار ذاتها تقدم أعجب أمثلة الأتمتة بأدواتها التى ترصد الشهب والأشعة الكونية والمجالات المغناطيسية إلى جانب بطارياتها الشمسية والراديو الناقل الذى ينقل، على مراحل، بطريقة أوتوماتيكية المعلومات معيدا إياها إلى الأرض.

وفى المستقبل، قد نجد قدراً أكبر بكثير من عمل العالم يؤدى من طريق آلات أوتوماتيكية، وقدر أقل من المجهود البشرى. وليس معنى هذا الإقلال من عمالة البشر الذين يتعين عليهم كسب عيشهم، وإنما معناه ساعات أقصر ووقت فراغ أكبر لكل إنسان.

مكان الإنسان فى الكون

نستطيع أن نقر بأن العلم لا يستطيع، فى الوقت الحاضر، أن يقول أى شىء نهائى عن قضايا الوجود الإنسانى وقدر الإنسان، ولكن هذا ليس مبررا للجهل بما يستطيع أن يقدمه. من النادر بالتأكيد أن يقدم العلم أى " نعم " أو " لا " ردا على أى سؤال يطرح عليه. وعندما نتمكن من أن نضع سؤالا فى صورة مؤكدة، بحيث يمكن تقديم أى من هاتين الإجابتين على سبيل الرد، نكون عموما فى وضع يمكننا من أن نقدم الإجابة بأنفسنا. إن العلم يتقدم من طريق تقديم سلسلة من الإجابات المقاربة للحقيقة، كل منها أدق من الأخيرة، ولكن كلا منها قادر على درجات لا نهاية لها من الدقة المتزايدة. فعلى سؤال " أين يقف الإنسان فى الكون؟ " قدم الفلك البطلمى أول محاولة للإجابة، فى العصر الحديث على الأقل: " فى المركز ". وقدم مرقب جاليليو الإجابة المقاربة التالية والأفضل بما لا يقاس: " إن مكان الإنسان فى الفضاء ليس إلا مكانا بين عدد من الأجسام الصغيرة تدور حول شمس مركزية ضخمة". وقد أرجح فلك القرن التاسع عشر البندول على نحو أبعد، فى نفس الاتجاه قائلا: " ثمة ملايين من النجوم فى السماء كل منها شبيه بشمسنا وكل منها – ولا ريب – محاط كشمسنا بأسرة من الكواكب قد تبقى الحياة عليها بفضل النور والحرارة المنبعثين من شمسها". ويوحى الفلك فى القرن العشرين – كما سنرى – بأن القرن التاسع عشر غير دورة البندول: فالحياة الآن تبدو نادرة أكثر مما كان يظنه آباؤنا، أو كانوا خليقين أن يظنوه، لو أنهم أطلقوا العنان لعقولهم.

والآن فإننا مقبلون على شرح مقاربة الحقيقة كما قدمها فلك القرن العشرين. ولا ريب فى أنها ليست الحقيقة النهائية، وإنما هى خطوة نحوها. وما لم نكن مخطئين خطأ فاحشا، فإنها أقرب إلى الحقيقة جدا، لا لأن فلكى القرن العشرين يدعى أنه أبرع فى التخمين من أسلافه فى القرن التاسع عشر، وإنما لأنه يملك تحت تصرفه حقائق أكبر عددا بما لا يقارن. لقد اختفى التخمين من العلم وقد كان – على أحسن تقدير – بديلا هزيلا للمعرفة. والعلم الحديث – إذ يتجنب التخمين تجنبا

صارما – يلزم نفسه، إلا فى مناسبات بالغة القلة، بالوقائع التى تم التحقق منها، والاستنتاجات التى تترتب عليها، قدر ما يمكن الحكم ، دون لبس.

العمل والطاقة

عندما ندرس الكون الذى نعيش فيه نجد أنفسنا مهتمين بالمادة التى يتكون منها من وجهتين للنظر. فنحن نريد أن نعرف شيئا عن طبيعة هذه المادة أو تكوينها، وشيئا عن سلوكها تحت أوضاع وظروف متنوعة. وفى الحالة الأولى ندرس المادة من وجهة نظر كيماوية. وفى الثانية من وجهة نظر طبيعية. بيد أننا كلما درسنا الكيمياء والطبيعة، ازداد إدراكنا أنه لا يوجد بينهما فاصل حاد. ونحن ندرك، بالتأكيد، أنه لا يمكن أن يكون ثمة حد محدد لأن المادة لابد، بالضرورة، أن تتصرف بما يتمشى وطبيعتها والأوضاع التى توجد فى ظلها. ومع ذلك فإن التفرقة العامة بين الطبيعة والكيمياء واضحة بما فيه الكفاية. إن دراسة الماء كمركب من الهيدروجين والأوكسجين تنتمى على نحو مؤكد إلى الكيمياء، بينما دراسة حالته، طبقا لدرجة حرارته، سواء اتخذ شكل غاز أو سائل أو جماد، تنتمى إلى الطبيعة. وإنما بالطبيعة أكثر من الكيمياء نعنى هنا.

ويمعنى من المعانى إذن فإن علم الطبيعة قديم قدم النوع الإنسانى. إن الإنسان البدائى قد لا يكون انشغل بالصلات النظرية بين الأحداث المتنوعة التى كان يراها من حوله. ولكن من المؤكد أنه لم يغفل عن أن يلاحظ، إلى حد ما ، الطريقة التى تتصرف بها. ومن المؤكد أن تقدم النوع الإنسانى قد كان – إلى حد كبير – عملية اكتساب لمعرفة متزايدة بسلوك الموضوعات المادية فى الطبيعة، فى ظروف معطاة. ومن هذا تستخلص فكرة عن كيف يمكن جعلها تتصرف بحيث تفيد النوع الإنسانى.

إن الأفكار الأولى للإنسان بخصوص العالم الطبيعى من حوله كانت من النوع الذى ندعوه ميكانيكياً. ولكى يقوم بخطوة أو يلتقط عصا أو يلقى حجرا كان يتعين عليه أن يتحرك بطريقة معينة تعلمها من الخبرة. وكانت الوسائل الميكانيكية

البسيطة – عصا مستخدمة كعتلة، حامل ثلاثى القوائم يدلى منه إناءه – إلى جانب بضع ملاحظات عن آثار الحرارة والضوء والصوت هى تقريبا كل معرفة الإنسان الطبيعية إلى أن بدأ يجرب عمدا ليكتشف كيف أن أعمالا معينة تنتج نتائج معينة.

ولما كانت الأفكار الميكانيكية تشكل أساسا لجزء كبير من علم الطبيعة فقد يكون لنا أن نبدأ دراستنا بمناقشة وجيزة لهذه الأفكار. إن الوقائع الرئيسية مألوفة لكل إنسان. فهى وقائع من الخبرة اليومية. بيد أن العلم يتقدم من طريق إضفاء الدقة على وقائع وأفكار كانت فى الماضى غامضة أوغير يقينية.

وأقرب الأفكار الميكانيكية جميعا وأوضحها هى فكرة القوة. ونحن جميعا قد مررنا بخبرة ممارسة القوة. ولدينا بعض التصور لما نعنيه بالقوة المبذولة. إننا نستطيع أن نعرف ثقلا، أو ندير لولبا صلبا، وقد يجذب مغناطيس كتلة من الحديد، أو يجذب قضيب مشحون من المطاط قطعة صغيرة من الورق. والبخار فى اسطوانة قد يرغم مكبساً على أن يتحرك، ويذلك يحرك قطارا، وما إلى ذلك.

وقد كان سير أيزاك نيوتون أول من قرر ما كان مشتركا بين القوى المتنوعة التى تغير حركة الموضوعات التى تمارس تأثيرها فيها. لئن كانت عربة فى حالة سكون، فإنه لابد من استخدام القوة لتحريكها. وإذا كانت تتحرك ببطء، فإنها تحتاج إلى قوة لكى تجعلها تتحرك على نحو أسرع. ولكن بالمثل إذا كانت تتحرك فإننا نحتاج إلى قوة من أجل إيقافها. وهذا واضح إذا فكرنا فى إيقافها بالفرامل (التى تتيح قوة احتكاكية) أو بجعلها تصطدم بجدار من الآجر (وفى هذه الحالة ستكون آثار القوة باهرة). غير أن الأمر قد لا يكون على هذه الدرجة من الوضوح إذا فكرنا فى العربة على أنها منطلقة فقط على طريق مستقيم مستو، متروكة لذاتها، وموتورها لا يعمل.

وتدلنا الخبرة الشائعة على أنها سرعان ما تتوقف، رغم عدم استخدام أى قوة بالغة الوضوح. ومع ذلك فإن القوى تمارس عملها عليها، قوى احتكاكية متنوعة الأنواع من الهواء والطريق. ولو أن هذه قللت من طريق الانسياب، ووضع

العربـة عـلى قـضبان ناعمـة، فإنهـا سـتجرى - إذا بـدأت - أسرع، بفـضل زخمهـا الخـاص. ويمكـن أن نفـترض محقين أنـه لـو قـضينا عـلى كـل القـوى الاحتكاكيـة، لاستمرت إلى الأبد.

ومرة أخرى فإنه إذا كانت عربة تتحرك فى أى اتجاه معطى، بسرعة معينة، فلابد من جعل قوة تؤثر فيها، إذا أريد لها أن تغير اتجاهها، حتى بنفس السرعة. وعندما تدور عربة فى ركن، تستخدم هذه القوة عادةً من خلال احتكاك الإطارات بالطريق. وبالمثل، فإن الراكب فى العربة يشعر بنفسه منحنيا على الجانب الذى هو على الحافة الخارجية للمنعطف - أى أن جانب العربة يدفعه إلى الاتجاه أو الحركة الجديدة. وكلما زادت سرعة التغير، زادت القوة المتضمنة، وغدا التغير سريعا بحيث تغدو القوة المحتاج إليها أكبر مما يستطيع احتكاك الطريق أن ينتجه. وفى هذه الحالة تخفق العربة فى أن تستدير فى المنحنى، وتنزلق إلى الخارج، بدلاً من ذلك.

إن الحركة إذن لازمة لتغيير حالة حركة الجسم. وفى أحيان كثيرة، لا تحتاج إليها إلا لإبقاء الجسم فى حالة حركة، دون تغيير حركته البتة. إن العربة أو القطار أو الدراجة تحتاج كلها إلى قوة تستخدم فيها باستمرار، لكى تجعلها تسير. بيد أن كلاً من هذه الموضوعات لا تؤثر فيه قوة وحيدة وإنما قوتان - القوة الدافعة والقوة الاحتكاكية. وعندما تكون القوة الدافعة أكبر من القوة الاحتكاكية، تسرع العربة أو القطار. وعندما تكون أقل، تبطئ. وعندما يكون الموضوع الذى نتحدث عنه يتحرك على نحو موحد، تكون القوتان متعادلتين، وتوازن كل منهما الأخرى. إن الحركة الواحدة لا تنتج حركة موحدة، وإنما تغيرا فى الحركة فحسب. وفى الطبيعة فإن مثل هذا التغير فى الحركة - سواء كان زيادة أو نقصا أو مجرد تغيير للاتجاه - يدعى تسارعاً.

مختارات من كتاب : قراءات فى العلم والصناعة

اختيار إبراهيم العفيفى

مولد بركان

ربما كان ديونيزيو بوليدو – وهو مكسيكى يملك مزرعة صغيرة تقع على مبعدة ١٨٠ ميلاً غربى مدينة المكسيك– هو الرجل الوحيد الذى شهد المولد الفعلى لبركان.

ففى أواخر أصيل يوم السبت ٢٠ فبراير ١٩٤٣ انتهى ديو نيزيو من حرث حقل، وتوقف ليستريح لحظة. وفجأة أبصر عمودا نحيلاً من الدخان الأبيض يتعرج كالثعبان خارجاً من حقله، على مبعدة ٥٠ أو ستين ياردة.

وقد قال ديونيزيو إن أموراً غريبة ظلت تقع فى المزرعة فى ذلك اليوم. ففى بكرة الصباح، ارتعشت الأرض غاضبة. وفيما بعد لاحظ أن الأرض المحروثة ساخنة، على نحو غير عادى، تحت قدميه العاريتين. والآن رأى هذا الدخان الغريب. وإذ تقدم لكى ينظر، سمع صوتا " مثل فض سدادة زجاجة ضخمة". وأخذ عمود الدخان يزداد كثافة. وفجأة لاح أن قوة هائلة تدفعه نحو السماء. وركض ديونيزيو إلى الوراء عبر الحقول لكى يحضر زوجته.

لم ير آل بوليدو حقل الأذرة الذى يملكانه من بعدها قط. فإذ حث ديونيزيو، منفعلاً، زوجته على الاسراع، حدث زلزال عنيف، سجلته الأجهزة فى نيويورك على مبعدة ٢٢٥٠ ميلاً. وعندما لم ديونيزيو شتات نفسه ونظر عبر الحقول، كان حقل أذرته يتجشأ ناراً ويقذف صخوراً كبيرة وأطناناً من الرمل فى الهواء.

ويمجئ الوقت الذى تمكن فيه آل بوليدو، وهم يتعثرون، من تلمس

طريقهما فوق الأرض المرتجفة إلى القرية المجاورة كانت سرعان ما غدت أطلالاً. كان الطريق مليئاً بأناس خائفين يفرون للنجاة بحياتهم. وكانت بطاطين وشيلان مكتظة بأمتعتهم الشخصية مكومة على عربات.

لم يهبط الليل على القرية لأن البركان الذى كان يوماً مزرعة ديونيزيو بوليدو أضاء الآن الريف بأكمله، متوهجا لامعا حتى من خلال ستار كثيف من الدخان والغازات الكبريتية. كانت ألسنة اللهب تنطلق فى السماء، وكتل الأحجار المبيضة من فرط الحرارة تنقذف ألف قدم فى الهواء، بينما الانفجارات الهائلة تهز الأرض. كان الزئير المرعد أشبه بمئات من المدافع تنطلق فى آن واحد. وكانت سحب من الرماد الأسود الدقيق تسقط على سطوح المنازل فى مدينة المكسيك، على مبعدة ١٨٠ ميلاً.

ومالبثت أهوال أشد أن أقبلت. ففى الليلة الثالثة، تجشأ مخروط البركان أول مجرى له من الحمم. وإذ راح يفور كمعدن مصهور، انبثق من أعماق الأرض، وراح يهزم على الحافة. ثم تدحرج هابطاً على جوانب المخروط فى مجرى ثقيل يبلغ سمكه ٢٠ قدماً، وعرضه ٢٠٠ قدماً. وأخذ يتحول تدريجيا من اللون الأبيض الباهر إلى اللون الأحمر اللامع إذ سافر، ببطء، عبر الوادى. لقد كان موتاً محققاً لكل من لا يستطيع الابتعاد عن طريقه.

ومالبث موظفو الحكومة والعلماء والصحفيون والمصورون الفوتوغرافيون أن تدفقوا على الوادى المنكوب. توجهوا إلى مزرعة ديونيزيو، فوق قشرة الحمم الآخذة فى التصلب التى تغطى قرية باراكاتنج، مقتربين من ستار النار الكبير. وهناك لبثوا أياما، يدرسون هذا البركان المولود حديثا.

لم يكن ثمة شئ أخضر، ولا ورقة عشب، بقيد الحياة فى منطقة مساحتها ١٠٠ ميل مربع. وعلى مبعدة خمسين ميلاً، ذبلت المحاصيل الفتية، ولم يبق حيا سوى الأشجار والشجيرات. ماتت حياة النبات فى المزارع الخصبة حيثما نشرت الرياح المتنقلة ملاءة من الرماد. وراحت الطيور تتساقط بلا حياة من السماء. وندر

الماء لأن الينابيع نضبت. وجلب البركان دماراً كاملاً لسبع قرى، وأحدث خراباً بكثير غيرها.

خصائص الصناعة الحديثة

طوال فترة نمو الصناعة فى البلدان المتمدينة، كان ثمة اتجاه نحو الميكنة، والعمليات على نطاق واسع، والتنميط، والبحث.

إن الميكنة هى إحلال الآلات محل العمل اليدوى. وقد ظلت تتقدم فى الصناعة. والآن فإن كل المصانع تقريبا قد ميكنت قسما كبيرا من عملها.

إن الميكنة تجلب عادة زيادة كبيرة فى الإنتاج، وخفضا كبيراً للتكاليف. وإلى جانب ذلك فإن مستويات المعيشة يرفعها استخدام الآلات الموفرة للجهد. ورغم أن الآلات قد تخرج الناس من العمل، فإن هؤلاء العمال المستغنى عنهم ينبغى أن يعاد تشغيلهم لكى يظل إنتاج الأمة فى نمو.

إن للعمليات التى على نطاق واسع عدة مزايا حيث إنها تخفض تكاليف الأدوات والآلات. وعند صناعة العربات مثلاً فإن من البنود الكبرى للإنفاق: الأدوات الخاصة. ولكن حجم الإنتاج يزداد، وتكاليف مثل هذه الأدوات يمكن أن تنتشر بين عدد أكبر من الوحدات، وبذلك تقل التكاليف لكل وحدة. وللمصانع الكبيرة مزية متميزة على الصغيرة.

وفى المصانع الكبيرة يمكن وضع الخبراء الفنيين فى وظائف هم مؤهلون لها خير تأهيل. وهذا يمنحهم الفرصة للتخصص فى مهمة معينة ويجعلهم بارعين فيها. وفى كثير من المصانع، بلغ التخصص نقطة نجد عندها أن العامل الجديد يستطيع أن يتعلم وظيفة متخصصة فى فترة قصيرة. ومن ناحية أخرى، فإن المصنع الكبير يستطيع أن يقوم بالتجارب الهندسية والعلمية بعمليات جديدة ومنتجات جديدة.

إن تنميط المنتجات يهدف إلى اختزال عدد النماذج المختلفة من المواد المنتجة. ومن خلال المجهودات التعاونية للصناع نمطت آلاف المنتجات كالأسلاك والمحركات الكهربية وزجاج المصابيح. وكلا الصناعة والمستهلكين قد ربح من

اختزال تكاليف الصناعة، وهو ما جعله التنميط أمراً ممكناً.

إن البحث بالغ الأهمية للصناعة الحديثة. والمصانع الكبيرة تحاول على نحو مستمر أن تحسن المنتجات أو تطور الجديد منها. ولاشك فى أن المنتجات الجديدة كالبلاستيك والنايلون والحاسبات الكهربية هى من ثمار البحث.

إن البحث فى الصناعة الحديثة يغطى كل أوجه الإنتاج. وهو يرمى إلى اختزال التكاليف وزيادة المبيعات أو كلا الأمرين، لأن تصميما جديدا قد يزيد من المبيعات. وفى عين الوقت يقلل من تكاليف الإنتاج.

قياس أعماق المحيط

كيف يكتشف الناس مدى عمق البحر؟ إن أبسط خطوةٍ لذلك هى إسقاط حبلٍ به ثقل، وعلامات على مسافات. وعندما يمس الثقل القاع، نستدل على العمق من علامة الحبل على سطح البحر. ولكن هذه الطريقة لا تنفع إلا فى الأعماق الضحلة نسبياً.

وعندما نرغب فى قياس أعماق كبيرة، يكون من اللازم أن نستخدم طرقاً أخرى. وحتى عام ١٩٢٠ كانت أدق وسيلة هى استخدام سلك دقيق مثبت به ثقل يرمى به إلى الأعماق. وحين يمس الثقل، أو الثقالة، القاع، كان العمق يسجل بطريقة آلية. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الطريقة لم تكن دقيقة دائما، إذ كان من الممكن أن تحمل التيارات السلك بحيث لا يكون من المؤكد أن العمق قد قيس رأسياً.

وهكذا نلجأ إلى الصوت من أجل قياس عمق البحر. إننا نبعث بإشارة صوتية عبر الماء ونسجل الوقت الذى ينقضى بين تلك اللحظة واللحظة التى يرتد فيها الصوت كصدى منعكس من قاع المحيط. ولما كنا نعرف سرعة الصوت فى الماء، فإننا نستطيع أن نحسب المسافة حتى القاع.

وقد اخترعت أدوات كهربائية بارعة ترسل الموجة الصوتية، وتقيس الزمن الذى يستغرقه رجوعها إلى السفينة، ثم تسجل آلياً عمق القاع.

الأزهار فى غرفة المريض

يعتقد الكثيرون أنه ليس من الخير أن توجد أزهار ونباتات فى غرفة المريض، خاصةً ليلاً. وثمة بعض مبررات لهذا الاعتقاد. فأثناء النهار، تمتص النباتات ثانى أوكسيد الكربون، وهو غاز نزفره من رئاتنا، ولكن النباتات لا تستطيع تشرب ثانى أوكسيد الكربون إلا فى ضوء الشمس. وفى الليل تتنفس الأوكسجين، مثلما نفعل نحن. ومهما يكن من أمر، فإن كمية الأوكسجين التى تستخدمها النباتات ضئيلة، لا يحتمل أن تؤثر فى مجموع الهواء الموجود فى غرفة مريض حديثة حسنة التهوية. وثمة اعتراض أكثر جدية يتمثل فى أن الأزهار ذات الرائحة القوية قد تضايق الشخص الحساس. وعندما تتذكر البهجة التى تدخلها الأزهار عادةً على أغلب المرضى، لا يبدو أن ثمة ما يدعو لاستبعادها، إلا أن يكون عددها كبيراً على نحوٍ مجاوزٍ للمألوف.

درس أول فى آلات الحرارة

آلة الحرارة آلة لتحويل الطاقة الحرارية إلى طاقة ميكانيكية. إن مصدر الحرارة هو الشمس، وطاقتها تخزن فى نباتات متحللة وتظل ثاوية فى الأرض على شكل وقود إلى أن يتم استخراجها واستخدامها . وتتحرر الحرارة من الوقود أثناء احتراقها فى أفران الغلايات وفى اسطوانات آلات الغاز وآلات البترول. والآلة وسيلة لتحويل الطاقة المتوافرة فى الوقود إلى الشكل الملائم لحاجاتنا.

قد توجد الطاقة فى عدد كبير من الصور المختلفة ، وقد تتحول من صورة إلى أخرى. فعلى سبيل المثال، عند توليد الكهرباء من طريق قوة البخار، نجد أن الطاقة المختزنة فى الفحم تتوافر كحرارة فى فرن الغلاية. وهذه الطاقة الحرارية تنتقل إلى الماء فى الغلاية، وتولد بخاراً. وفى الآلة نجد أن قسماً من الطاقة الحرارية للبخار يتحول إلى طاقة ميكانيكية أو عمل. وهذه الطاقة الميكانيكية بدورها تتحول إلى طاقة كهربائية فى المولد الذى تحركه الآلة البخارية.

كل الطرق تؤدى إلى روما

نشأ هذا التعبير من الحقيقة الماثلة فى أن قدماء الرومان أنشأوا طرقا جديدة تنطلق من روما إلى كافة أجزاء البلاد. وفى البداية كانت هذه الطرق محصورةً فى إيطاليا وحدها. وإذ امتدت الإمبراطورية الرومانية شمالاً إلى أوربا الغربية وبريطانيا، استطالت الطرق الرئيسية. تمكن الجنود والرحالة وقوافل التجارة من بلوغ أى مقاطعة رومانية بسهولة وسرعة. كان الرومان شديدى البراعة فى بنائهم للطرق. وكانوا يمعنون فى الحفر إلى أن يبلغوا الطين أو قاعدة أخرى تعادله صلابة، ثم يضعون طبقة من الأحجار غير المحكمة، تليها طبقة من أحجار أصغر مدعمة بالملاط. ثم تجئ طبقة أخرى من أحجار أصغر أو آجر بناء مكسور يربط بينها خليط من الجير والصلصال. كانت الطبقة العليا، أو سطح الطريق، مكونة من أحجار كبيرة مسطحة مدعمة ويربط بينها الأسمنت. وكانت هذه الطرق الرئيسية القديمة من الجودة بحيث ظل بعضها يستخدم بعد انقضاء ألف عام. ومازال من الممكن رؤية بقايا بعضها فى بعض أجزاء أوربا.

الهندسة والمهندسون

أولاً، ما الهندسة؟ ربما كان التعريف التقليدى لها مازال خير التعريفات. إن الهندسة تعنى " توجيه المصادر العظمى للطاقة فى الطبيعة إلى استخدام الإنسان وراحته". الهندسة باختصار هى المثال الأسمى للعلم التطبيقى، وبحق دعيت الفن الذى يجعل العلم مجديا. إن بوسع المهندس أن يطور أبنية أكثر أمانا، أو ماكينات أقوى دون أن يبدد أوقية واحدة.

وفى الهندسة فإن المؤهل المعترف به هو بكالوريوس كلية فنية تمنح الحق فى أن يكون المرء مهندساً مدنياً أو ميكانيكياً أو كهربائيا. وتتطلب شهادة الهندسة خمس سنوات من الدراسة للخريج الحديث عليه بعدها أن يقضى سنة أو سنتين فى التدريب العملى أو - إذا هو نجح بامتياز - أن يتقدم مباشرة إلى وظيفة مسئولة. وبعد التخرج يكون التركيز على الجانب العملى منذ البداية. إن المهندس لا يتطلب الجانب النظرى فحسب وإنما أيضاً التدريب فى أعمال أو مصنع ليجمع بين مزايا

المعرفة والخبرة كى يبلغ المستوى الضرورى: ومعنى هذا كدح شاق طويل لا يدع وقتا كبيراً للاستمتاع بالجوانب الأقل جدية من الحياة. والمهندس الذى يثابر ويكتسب المؤهل خليق أن يثبت أنه بلغ المستوى العالى من المعرفة المطلوبة.

الصناعات الكيماوية

حتى عهد قريب لم تكن الصناعات الكيماوية فى جمهورية مصر العربية تتلقى الاهتمام الواجب فى سياسة الدولة ، غير أنه منذ بدء التنمية الاقتصادية الراهنة تحقق تقدم عظيم فى هذا الميدان.

إن الحصص التى خصصت لتنمية الصناعات الكيماوية فى خطة السنوات الخمس الثانية قد بلغت ٤٨ مليون و ٧٠٠ ألف جنيهاً مصرياً. ومع ذلك فإن الجهود التى بذلت بالفعل فى هذه الصناعة قد آتت ثمارها. إن أول مصنع لتفتيت الملح فى الشرق الأوسط قد أقيم فى يناير ١٩٥٩. ومع مجئ ديسمبر ١٩٥٩ بدأت شركة مصر للصناعات الكيماوية فى الاسكندرية تخرج إنتاجها. إن الشركة تفتت الملح إلى عنصرين: الكلور والصوديوم وذلك باستخدام الكهرباء. وقد وقع الاختيار على ضاحية المكس لتكون موقعا للمصنع بسبب قربها من المواد الخام (الحجر الجيرى والملح) وقربها من منطقة استهلاك كبيرة فى مدينة الاسكندرية.

وقد تقدمت شركات يابانية وسويسرية وألمانية وإيطالية بعطاءات لبناء المصنع، ووقع الاختيار على شركة إيطالية أقامت عدة مصانع كيماوية فى الولايات المتحدة والهند وفرنسا.

وإنتاج الشركة من الصودا الكاوية والكلور يغطى جزءاً كبيراً من احتياجات السوق المحلى. وهى تستخدم بدرجة كبيرة طريقة تفتيت الملح فى عملياتها. وتنتج أيضاً النواتج الفرعية للكلوريد (مركب كيميائى من الكلور ومادة أخرى) كالكلور وأحماض متنوعة تستخدم فى عدة مجالات.

وقد أدخلت تقنيات حديثة للتنظيم فى المصنع مما ترتب عليه زيادة فاعليته على نحو مطرد.

إن نجاح الصناعات الكيماوية فى جمهورية مصر العربية مثل آخر لمنجزات خطة السنوات الخمس الأولى التى غيرت وجه البلاد.

الهندسة

يمتد تعليم الهندسة عبر رقعة واسعة من الموضوعات. وتغطى القسم الأكبر من الميدان ثلاثة فروع أساسية تعرف بالهندسة المدنية، والهندسة الميكانيكية، والهندسة الكهربائية. والتعليم فى هذه الفروع يجرى على خطوط محددة. ثمة تنوع كبير وقدر كبير من التخصص. فالمهندس المدنى قد يرمى إلى هندسة الطرق الرئيسية أو هندسة الإنشاءات أو أى فرع آخر، ويكون تعليمه متأثرا – إلى حد ما – باختياره. وبالمثل فإن المهندس الميكانيكى قد يرمى إلى هندسة السيارات أو ماكينات القطع أو التشكيل أو الهندسة الملاحية الجوية أو الإنتاجية العامة، والمهندس الكهربائى قد يرمى إلى عمل يستدعى طاقة قوية كالإمداد بالطاقة، أو عمل يستدعى طاقة خفيفة كالاتصالات التليفونية، أو إلى العمل فى ميدان الالكترونيات. وتشمل الميادين الأخرى الهندسة الكيماوية والهندسة النووية.

وثمة فرع خاص من الهندسة – يعرف باسم التعدين وعلم الفلزات – يعالج الحصول على المعادن، وهى المواد الخام لدى المهندس، وما يلى ذلك من إعدادات للاستخدام. ومهندس التعدين مسئول عن استخراج المعدن، وذلك عادة على شكل معدن خام، من الأرض، على حين أن عمل عالم الفلزات هو أن ينتج معادن وسبائك ذات خصائص معينة لكى تطبق على بناء الآلات والأجهزة والأبنية. والمهندس المشغول بتهذيب المعادن يعنى بأن يوفر لعالم الفلزات المنتجات الخام لمهندس التعدين.

والمهندسون العسكريون يضطلعون برسالة عامة هى تسهيل حركة القوات الصديقة وتعويق العدو من طريق بناء وهدم الطرق والجسور والتحصينات من كل نمط، والتكييف العام لعلم الهندسة مع الاستخدامات العسكرية.

ناطحات السحاب

قد تظن أنه ليس هناك ما يدعو إلى الدهشة البالغة فى بناء ناطحة سحاب، ترتفع ثلاثين طابقا، وأنها ليست إلا أمرا شبيها ببناء بيت عادى، عدا أنك تستمر فى إضافة طبقات من غرف النوم، إلى أن يتولاك الاجهاد. حسناً، ليس الأمر كذلك البتة.

إن إقامة بيت من طابقين لا يتطلب إلا قليلا من البراعة، غير أنك لكى تبنى ناطحة سحاب يتعين أن تكون مهندسا معماريا من الطراز الأول. وإن مهمتك لأشبه ببناء باخرة منها ببناء كوخ مكسو بالعشب (أو : مفرط النمو).

ليس فى مواد البناء العادية ما هو قوى بما فيه الكفاية، لأن الطوابق السفلى من أى مبنى يجب أن تكون قادرة على تحمل ثقل كل ما يعلوها. وفى ناطحة السحاب قد يرتفع أى شئ من خمسين إلى مائة طابق فوق الطابق الأرضى. وأعلى ناطحة سحاب فى نيويورك -وهى أيضاً أعلى بناء فى العالم- تضم ١٠٢ طابقا ويبلغ ارتفاعها ١٢٤٨ قدما. وما كان ليمكن أن تبنى من شئ أقل قوة من الخرسانة المسلحة. وإطارها من العوارض المصنوعة من الصلب يثبتها إزاء الرياح، بينما تحمل الخرسانة الثقل.

وقد تظن أنه ليس من المحتمل أن تؤثر الرياح فى بناء ضخم كهذا، ولكن حجمها ذاته يعرضها لضغط الرياح، كشراع كبير. وأثناء العاصفة، فإن ضغط الرياح – إذ يحاول الإطاحة بها – قد يبلغ مئات من الأطنان. وعادة ما تترنح الذروة مسافة عدة أقدام ذهابا وجيئة. أضف إلى ذلك أن مثل هذا البناء المرتفع يصطدم دائما بالبرق. وينبغى تركيب مانعات صواعق ذات كفاءة لحمايته من التدمير.

وثمة مشكلة أخرى تواجه بناة ناطحات السحاب هى إدخال الهواء الطلق الكافى لمن يوجدون فى الفجوات الداخلية للبناء، وطرق ووسائل جعل من يعيشون فى الطوابق العليا يصعدون ويهبطون بسرعة وأمان. إن أعلى ناطحة سحاب فى نيويورك تشمل ٦٣ مصعدا للركاب، وأربعة مصاعد للبضائع. وتصل المصاعد السريعة إلى الطابق الثمانين فى أقل من دقيقة.

إن مثل هذه المبانى تحتاج إلى أسس بالغة الصلابة، وتلك التى توجد فى نيويورك تقوم على صخور صلبة.

المؤلف فى سطور

الدكتور ماهر شفيق فريد ناقد أدبى ومترجم وقاص. ولد فى شبرا بالقاهرة فى ٥ أغسطس ١٩٤٤ لأب كان عالمًا أثريًا ومديرًا عامًا للمتحف القبطى، وأم كانت مفتشة بوزارة التربية والتعليم وناظرة لمدرسة المركز النموذجى لرعاية المكفوفين بالزيتون. له شقيقة واحدة هى الدكتورة ليلى شفيق فريد، الطبيبة بأحد مستشفيات بريطانيا، والكاتبة بجريدة "وطنى" الأسبوعية.

متزوج من الدكتورة نوريس وليم متياس؛ أستاذ مساعد اللغويات بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ولهما ابن واحد (إيهاب) صيدلى تخرج فى ٢٠٠٦ بكلية الصيدلة، جامعة القاهرة.

تلقى دراسته فى مدرسة أحمد ماهر الابتدائية بحدائق القبة، والنقراشى النموذجية الإعدادية (حيث درّسه الشاعران فاروق شوشة ود. سعد دعبيس وكانا آنذاك مدرسين للغة العربية بها) ومصر الجديدة (وكان وكيلاها هما الشاعر الراحل محمد برهام، والمترجم الراحل عبد العزيز توفيق جاويد).

التحق بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة القاهرة فى ١٩٦١ وتخرج فيها عام ١٩٦٥ بتقدير جيد جدًا. ماجستير من نفس القسم عام ١٩٧٦ برسالة موضوعها "النظرية اللاشخصية فى الشعر : دراسة مقارنة لأعمال ت .إ.هيوم وإزرا باوند وت.س. إليوت النقدية" تحت إشراف د. رشاد رشدى، بتقدير جيد جدًا. ماجستير من جامعة كيل البريطانية عام ١٩٧٨ برسالة موضوعها "أثر ألفرد (لورد تنسون) فى ت.س.إليوت" تحت إشراف الدكتور دومينيك هبرد. دكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٨٣ برسالة موضوعها "أثر ت.س.إليوت فى و.هـ. أودن" بمرتبة الشرف الأولى، وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الدكاترة مجدى وهبة (مشرفًا) وعبد العزيز حمودة وعادل سلامة (عضوين).

اشتغل مترجمًا بإدارة العلاقات الخارجية بالأمانة العامة لمجلس الأمة (مجلس الشعب الآن) من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٩ حيث صحب الوفد البرلمانى المصرى للقيام

بأعمال الترجمة الإنجليزية/ العربية فى جزيرة بالما دى ميورقة بإسبانيا عام ١٩٦٧.

عُين بكلية الآداب، جامعة القاهرة، مدرس لغة (١٩٦٩-١٩٧٣)، فمعيدًا، فمدرسًا، فأستاذًا مساعدًا (١٩٩٤) فأستاذًا (حتى ٢٠٠٤). وفى ٥ أغسطس ٢٠٠٤، مع بلوغه الستين، أحيل إلى المعاش وعُين أستاذًا متفرغًا بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها حيث يقوم حاليًا بالتدريس لطلبة السنة التمهيدية للماجستير (شعبة أدبية) وطلبة دبلوم الترجمة الإنجليزية.

قبل اشتغاله بالأمانة العامة لمجلس الأمة اشتغل فترة وجيزة، عقب تخرجه، مترجمًا بالمكتب الهندسى لإنقاذ آثار بلاد النوبة.

كان استشاريًا زائرًا فى قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، بسلطنة عمان لمدة فصل دراسى واحد فى عام ١٩٩٨.

قام، عبر حياته الجامعية، بالتدريس فى عدد كبير من كليات جامعة القاهرة، الطب، الإعلام، العلوم، الصيدلة، طب الأسنان، الهندسة، الاقتصاد والعلوم السياسية، الحقوق، المعهد العالى للتمريض، فضلا عن معهد المسرح بأكاديمية الفنون بالهرم، وشارك فى مناقشة عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه بجامعة القاهرة وعين شمس وحلوان وبنى سويف والمنوفية وأسيوط وجامعة جنوب الوادى. ويشرف حالياً على رسالة للماجستير (بالاشتراك مع د. أحمد عتمان) فى قسم الدراسات الأوربية القديمة بآداب القاهرة، وعلى عدة رسائل للماجستير (بالاشتراك مع د. محمد عنانى) فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بآداب القاهرة، وعلى رسالة ماجستير (بالاشتراك) بكلية بنات عين شمس.

تولى مهام الترجمة التحريرية والفورية فى المؤتمر الدولى للأدب المقارن الذى أقامته كلية الآداب بجامعة عين شمس عام ١٩٩٧ فضلا عن بعض مؤتمرات الأدب المقارن التى تقيمها كلية الآداب بجامعة القاهرة. له مشاركة واسعة فى الحياة الأدبية المصرية من خلال مقالاته فى الصحف والمجلات الأدبية، وأحاديثه الإذاعية، وندواته التلفزيونية، ومحاضراته فى مكتبة القاهرة الكبرى بالزمالك،

ومكتبة مبارك بالجيزة، والمركز الثقافى الإيطالى بالزمالك، وجمعية الأدب المقارن بآداب القاهرة، ودار الأدباء، ورابطة الأدب الحديث، واتحاد الكتاب، والمجلس الأعلى للثقافة، ومعرض القاهرة الدولى للكتاب.

قضى أربع سنوات فى بريطانيا فى بعثة دراسية حصل فى أثنائها على درجة الماجستير، وجمع مادته لرسالة الدكتوراه تحت إشراف الأستاذ فرانسيس برى، ثم الأستاذ مارتن دودزورث، بكلية "رويال هولوواى كولدج" بجامعة لندن.

له من المؤلفات باللغة العربية :

- النقد الإنجليزى الحديث (سلسلة المكتبة الثقافية ٢٤٥، ١٩٧٠).
- الشعر الإنجليزى الحديث (سلسلة المكتبة الثقافية ٢٧٣، ١٩٧١).
- خريف الأزهار الحجرية (كتاب المواهب ١٩٨٤، مجموعة قصصية صدرت منها طبعة مزيدة ومنقحة عن دار شرقيات فى ١٩٩٩).
- الرجل ذو الجيتار الأزرق : تأملات فى شعر أحمد تيمور (دار قباء ١٩٩٩)
- فسيفساء نقدية : تأملات فى العالم الروائى لمحمد جبريل (دار الوفاء - الإسكندرية ١٩٩٩).
- أربعة نقاد معاصرون (مكتبة الأسرة ١٩٩٩) ويتناول فيه الدكاترة : رشاد رشدى، محمد عنانى، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة.
- نجيب محفوظ فى عيون العالم (بالاشتراك مع د. محمد عنانى وتصدير د. سمير سرحان) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢.
- قطوف من أمهات الكتب (جزءان، الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠٤، مع تصدير للدكتور محمد عنانى).
- الإغارة على الحدود : دراسات فى أدب إدوار الخراط (مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣).
- قص، يقص: دراسات نظرية وتطبيقية فى الرواية والقصة القصيرة العربية (مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣).

- الواقع والأسطورة : دراسات فى الشعر العربى المعاصر (دار البستانى للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).
- هوامش ثقافية (دار البستانى للنشر والتوزيع ٢٠٠٤).
- لآلئ الإبداع : دراسات فى آداب غربية مع نماذج أدبية مترجمة (دار البستانى للنشر والتوزيع ٢٠٠٥).
- دع الخيال يهيم : دراسات فى الأدبين الإنجليزى والأمريكى (مكتبة الآداب ٢٠٠٥).
- النوافذ السحرية دراسات فى آداب أجنبية (مكتبة الآداب ٢٠٠٥).
- دراسات نقدية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦).
- أجمل قصص الحب فى الأدب المصرى والعالمى (سلسلة كتاب الهلال، نوفمبر ٢٠٠٦).
- حصاد القلم : مقالات سبعة وأربعين عامًا (١٩٨٠-٢٠٠٦) فى النقد الأدبى (دار البستانى للنشر والتوزيع ٢٠٠٦).
- ممالك الذهب (أعمال أدبية مترجمة ودراسات فى آداب عالمية وجولات فى الصحافة الأدبية البريطانية والأمريكية) (مكتبة الآداب ٢٠٠٧).
- فى الأدب والنقد (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧)
- تساعية نقدية (مكتبة الآداب ٢٠٠٧)
- نافورة اللهيب، قراءات فى الأدب العربى المعاصر وفى آداب أجنبية (مكتبة الآداب ٢٠٠٨).
- ما من طروادة ثانية : دراسات نقدية ومقالات مترجمة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨).

له من الترجمات من الإنجليزية إلى العربية :

- نداء الأرض : الشعر الأرمينى السوفيتى (عدد خاص من مجلة لوتس "الأدب الإفريقى الأسيوى" ١٩٧٣) بمراجعة إدوار الخراط.

- هبوط الليل : قصائد من و.هـ.أودن (الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦).
- ت.س.إليوت : قصائد (دار المستقبل ١٩٩٦ بمقدمة للشاعر صلاح عبدالصبور).
- ت.س.إليوت : شذرات شعرية ومسرحية (دار المستقبل ١٩٩٨).
- المختار من نقد ت.س.إليوت (ثلاثة أجزاء، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ مع مقدمة للدكتور جابر عصفور).
- ت.س.إليوت شاعراً وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا لطائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١).
- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث لطائفة من النقاد (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠).
- مختارات من أجمل القصص العالمية (بالاشتراك مع الدكاترة رشاد رشدى ومحمد القصاص ومحمد عنانى) (مكتبة الأسرة ٢٠٠٠).
- ترجم على صفحات مجلة "المسرح" مسرحيات "سالومى" لأوسكار وايلد، و"كاسكاندو" لصمويل بكيت، و"أضراس العقل" لراشيل ليمان فيلد. وعلى صفحات صحف ومجلات ثقافية أخرى ترجم العديد من قصائد الشعر الإنجليزى والأمريكى والآسيوى والإفريقى ومن الدراسات النقدية.
- راجع للمشروع القومى للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة) ترجمة عدة كتب وقدم لها :"النقد الأدبى الأمريكى" (تأليف فنسنت ليتش وترجمة د. محمد يحيى ٢٠٠٠) "سبعة أنماط من الغموض" (تأليف وليم إمبسون وترجمة د. صبرى عبد النبى ٢٠٠٠) "مختارات شعرية مترجمة من الإنجليزية" (لعدة شعراء، ترجمة د.توفيق على منصور، ثلاثة أجزاء)، "رسائل عيد الميلاد" (تأليف تد هيوز وترجمة محمد عيد إبراهيم ٢٠٠٢) "صور دريدا" (تأليف كرستوفر نوريس وسبيفاك وترجمة حسام نايل ٢٠٠٢) "جيوب مثقلة بالحجارة"(تأليف فرجينيا ولف وترجمة فاطمة ناعوت ٢٠٠٤)، "الديمقراطية والشعر" (تأليف روبرت

بن وارن وترجمة فؤاد عبد المطلب ٢٠٠٥) "قل لى كم مضى على رحيل القطار" (تأليف جيمز بولدوين وترجمة على عبد الأمير)، "امرأة عادية (تأليف لوسيل كليفتون وترجمة أحمد شافعى) "سارتوريس" (تأليف وليم فوكنر وترجمة ميخائيل رومان). "تس سليلة دربرفيل" (تأليف توماس هاردى وترجمة فخرى أبو السعود).

- كتب مقدمتين لكتابين صادرين عن الهيئة العامة لقصور الثقافة هما : "الأرض الخراب" (تأليف ت.س.إليوت وترجمة د. لويس عوض ٢٠٠١) و"نساء مفقودات : مختارات من القصة الأمريكية الحديثة" تأليف عدد من الكتاب وترجمة د. أحمد الشيمى ٢٠٠٠).
- قدم لعدد كبير من الكتب منها "نجم وحيد فى الأفق" و"مد الموج" و"رسالة السهم الذى لا يخطئ" و"زمان الوصل" و"زوينة" و"صيد العصارى" و"رجال الظل" و"مواسم للحنين" و"كوب شاى بالحليب" و"سقوط دولة الرجل" و"للشمس سبعة ألوان" لمحمد جبريل، و"منزل من دورين" و"رجال ونساء ذلك الزمان" و"أيام حياتنا" و"العاشرة صباح الاثنين" لتوفيق عبد الرحمن، و"البراكين الطينية" للدكتور أحمد تيمور، و"أيام الشارلستون" لمحمود قاسم، و"التجوال فى الموانئ البعيدة" و"فلامنكو" للدكتور عارف كرخى، و"رباعيات" للدكتور شكرى عياد و"مائة وثمانون يومًا فى بلاد اليانكى" للدكتورة وفاء إبراهيم، و"عناقيد الحكمة" للدكتور حامد طاهر، و"عزلة النسر" لماهر البطوطى، و"بقايا الروح" للدكتور أحمد درة، و"الشعر الإنجليزى المعاصر" لعدة شعراء وترجمة أسامة فرحات، و"موكب العميان" لحافظ عبد المنعم، و"السمر ذوو العيون الذهبية" لعدة أقلام وترجمة حسن الجوخ، و"كتاب مواقف البحر اللانفرى" لأحمد مرسى و"بيرة فى نادى البلياردو" لوجيه غالى (ترجمة هناء نصير) و"فاجنر اللحن الثائر" لصلاح الدين البستانى و"صهيل الفجر الغامض" لعباس على عبود و"الروح مصرية" لليلى شفيق فريد و"زهور

بلاستيك" لشريف مليكة، و"ينابيع وادى حوران": لكمال غبريال.

ومن إصدارات مكتبة الأسرة قدم لـ "أشجار الأسمنت" لأحمد عبد المعطى حجازى، "علم الجمال والنقد الحديث" للدكتور عبد العزيز حمودة، "الديوان فى الأدب والنقد" للعقاد والمازنى، "المختار من مجلة أبوللو" لأحمد زكى أبو شادى، "مبادئ الفن" لروبين كولنجود، "الحياة والشاعر" لستفن سبندر، "العلم والشعر" لآيفور رتشاردز، "الفنون والإنسان" لإروين إدمان، "أركان القصة" لإدوارد فورستر، "قلعة الجبل" لمحمد جبريل. وأعدّ لمكتبة الأسرة (بالاشتراك مع د. محمد عنانى وتقديم د. سمير سرحان) : "فى حب الوطن : قصائد لعدة شعراء مصريين وعرب"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣).

جمع مقالات تُجمع لأول مرة بين دفتى كتاب وقدم لها للدكاترة : فخرى قسطندى، وعبد العزيز حمودة، وفاطمة موسى - محمود، وأمين العيوطى، إلى جانب دراسات عن رشاد رشدى وسمير سرحان وذلك فى أعداد خاصة من المجلة العلمية لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بآداب القاهرة صدرت تكريمًا لهؤلاء الأساتذة.

حرر كتاب "الإبحار نحو المجهول : مختارات من كتابات إدوار الخراط فى عيد ميلاده الثمانين" وقد صدر عن المجلس الأعلى للثقافة فى مارس ٢٠٠٦.

له من المؤلفات باللغة الإنجليزية :

ثلاث دراسات فى الشعر الإنجليزى المعاصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠) عن ر.س. توماس، د.ج. إنرايت، جون هيث - ستبز.

وأبحاث منشورة فى الدوريات العلمية المتخصصة (مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، مجلة كلية الآداب بجامعة عين شمس، دراسات القاهرة فى الأدب الإنجليزى) عن عدد من أعلام الأدب والنقد الإنجليزى والأمريكى : أ.إ.هاوسمان، لوى ماكنيس، روبرت جريفز، ف.ر.ليفيس، سيريل كونولى، و.ج. تيرنر، كرستوفر ريكس، آيفور ونترز، آرثر هيوكلف، إدجل ريكورد.

نقل إلى الإنجليزية "قصائد من محمد إبراهيم أبو سنة" (بالاشتراك مع سعاد نجيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) وعددًا من قصائد الشعر المصرى فى سبعينيات القرن الماضى (فى مجلة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة العدد ١١/ ١٩٩١). وقدم للترجمة الإنجليزية لمجموعة يوسف الشارونى "العشاق الخمسة" ورواية يوسف القعيد "أيام الجفاف" الهيئة المصرية العامة للكتاب)، و"رباعيات عارف كرخى" (بالإنجليزية) و"مصرع كليوباترا" لأحمد شوقى (من ترجمة د.جانيت عطية).

حرر بالإنجليزية (بالاشتراك مع د. محمد عنانى) خمسة كتب تدرس فى عدد من الجامعات المصرية هى :كتاب الشعر الإنجليزى (١٩٨٢) الشعر الفيكتورى والحديث (١٩٨٢) النقد التطبيقى (١٩٨٦) نصوص الترجمة (١٩٨٦) شعر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (١٩٨٧). كما اشترك مع عنانى فى إصدار عدد من الكتب بالإنجليزية هى: مقدمات للأدب العربى المعاصر فى حقبة ما بعد نجيب محفوظ (١٩٩٤) النغمة المقارنة (١٩٩٤) لحظات مقارنة (١٩٩٦) منتخبات من الشعر العربى الحديث فى مصر (١٩٨٦) نجيب محفوظ : من منظور مصرى (١٩٨٩) الدافع المقارن (٢٠٠١).

يعكف حاليًا على اختيار وترجمة وتقديم كتاب عنوانه "ديوان الشعر الإنجليزى فى خمسة قرون: من القرن السادس عشر إلى مطالع الألفية الثالثة" يضم مختارات من الشعر الإنجليزى والأمريكى والكندى والاسترالى مع مقدمة نقدية ودراسات وتعريف بالشعراء (المشروع القومى للترجمة، المركز القومى للثقافة).

حصل على جائزة الدولة للتفوق فى الأدب فى عام ٢٠٠٦.

قراءات شتى

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية عن الأدب العربى الحديث (ميخائيل نعيمة، محمود درويش، وحيد النقاش، محمد جبريل، غالب هلسا، سامى خشبة، ماجد يوسف، أنيس منصور، محمد آدم، كمال غبريال إلخ...) وعن آداب أجنبية ، وعرضا لرسائل جامعية، وقصصا قصيرة مترجمة (لموباسان وتشيخوف وأوسكار وايلد وساكى وبول باولز وبرندان جيل) ومقالات مترجمة فى الإنسانيات والعلوم والفنون والآداب.

والكتاب أحدث حلقة فى سلسلة جهود الدكتور ماهر شفيق فريد – أستاذ الأدب الإنجليزى المتفرغ بكلية الآداب، جامعة القاهرة – من أجل إقامة جسور بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، واجتياب دروب الأدب المقارن ودراسات الترجمة، ونقل نماذج من الإبداع والفكر الغربى إلى لغة الضاد، وإيقاف القارئ العربى على الجديد فى الثقافات العالمية. والمؤلف ناقد أدبى وباحث أكاديمى ومترجم وقاص (له مجموعة قصصية عنوانها "خريف الأزهار الحجرية") و... على جائزة الدولة للتفوق فى الأدب عن عام ٢٠٠٦.